THE UNIVERSITY OF ALBERTA

Release Form

NAME OF AUTHOR ....Paul Wood..

TITLE OF THESIS ....Les Climats Intérieurs Chez Baudelaire:

....Etude de Quatre Images.................................

....

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED ..Master of Arts........

YEAR THIS DEGREE GRANTED ....1974..............................

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

LES CLIMATS INTERIEURS CHEZ BAUDELAIRE:

ETUDE DE QUATRE IMAGES

by



Paul Wood

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL, 1974

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled "Les Climats Intérieurs Chez Baudelaire: Etude de Quatre Images"

submitted by Paul Wood

in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts.

Dédicace

Au Docteur R. Wilcocks,

dont les suggestions et les critiques,

l'encouragement et l'humour,

ont servi d'inspiration aux heures les plus noires,

un grand merci.

A ma femme,

martyre de maintes heures silencieuses,

mes excuses.

Abstract

Baudelaire's thinking is governed by a kind of bipolar tension set up by the reciprocal forces of 'Spleen' and 'Ideal'.

This inner tension is shown outwardly in Baudelaire's ambiguous attitude towards Nature, from which he draws his imagery and his metaphors.

An analysis of some rather different natural phenomena which appear regularly in Baudelaire's poetic and critical vocabulary reveals a world where apparently contradictory and irreconcilable values are attributed to a single phenomenon. Thus, the contrasts of baudelarian poetry constitute, so to speak, the concrete and visible forms of a spiritual, invisible struggle. Poetry is, in itself, a synthesis of these opposing tendencies which dominate Baudelaire's mind, for only in the field of art can there be conciliation and harmony between them.

Extrait

La pensée baudelairienne est gouvernée par une espèce de tension bipolaire engendrée par les forces réciproques de Spleen et Idéal.

Cette tension intérieure se manifeste à l'extérieur dans l'attitude ambiguë qu'avait Baudelaire envers la Nature, où le poète puise son imagerie et ses métaphores.

L'analyse de quelques phénomènes naturels assez divers qui paraissent régulièrement dans le vocabulaire poétique et critique de Baudelaire révèle un monde où des valeurs en apparence contradictoires et inconciliables sont attribuées à un seul phénomène. Ainsi, les contrastes de la poésie baudelairienne constituent, pour ainsi dire, les formes concrètes et visibles d'une lutte spirituelle et invisible. La poésie est, en elle-même, une synthèse de ces tendances opposées qui dominent l'esprit de Baudelaire, car seul le domaine de l'art permet la conciliation et l'harmonie entre celles-ci.



Abréviations

Les lettres O.C. suivies du numéro de page se rapportent aux *Oeuvres complètes*, édition établie et annotée par Y.-G. Le Dantec, révisée, complétée et présentée par Claude Pichois, Paris: Gallimard, 1961.

Chaque pièce des *Fleurs du Mal* que nous avons l'occasion de citer est suivie des lettres F.M., ainsi que du numéro de la pièce dans l'édition de 1861. Pour tout autre poème non inclus dans le texte de 1861 (Pièces condamnées, Poésies diverses, Epaves, etc.), nous donnons le numéro de page de l'édition des *Oeuvres complètes* d'Yves Le Dantec.

Spleen désigne *Le Spleen de Paris* (*Petits poèmes en prose*).

Les articles sur Edgar Poe ("Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres" et les "Notes nouvelles sur Edgar Poe"),figurant en tête de la traduction des *Histoires Extraordinaires*, ne paraissent pas dans l'édition Le Dantec. Nos références renvoient donc à l'édition de Henri Lemaitre, *Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres oeuvres critiques de Baudelaire*, Paris: Garnier, 1962, et sont désignées par Poe plus le numéro de page de cette édition.

TABLE DES MATIERES

"Quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que celui qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt... Toute notre dignité consiste donc en la pensée."

Pascal, Pensées

Introduction

Lors d'un voyage en Hongrie, on a signalé à Paul Valéry, du haut d'une colline, la belle vallée du Danube qui s'étendait devant lui à perte de vue. Le poète, après avoir jeté un coup d'oeil rapide sur le panorama, se serait retourné vers son compagnon, Georges Duhamel, en lui disant: "J'ai beau voyager, on me montre partout le même paysage" (1). Et pourtant Valéry, malgré son apparente indifférence pour la nature extérieure, devait bâtir sur un spectacle naturel - celui de la mer - son plus célèbre poème, "Le Cimetière marin".

Baudelaire, pour sa part, va, à plusieurs reprises, jusqu'à exposer son dédain pour la nature, et pourtant un assez grand nombre de ses poèmes empruntent librement leurs images aux phénomènes naturels. Or, lorsque Baudelaire déclare que "la nature est laide" (2), il ne faut pas le prendre au pied de la lettre. Comme Valéry, ce qu'il veut laisser entendre par là, c'est que le spectacle de son coeur l'intéresse bien plus que le spectacle du paysage. En fait, Baudelaire ne se sert de la nature que comme source d'images et de symboles pour exprimer son état intérieur et il vise, grâce à un effort conscient et appliqué, à soumettre la nature au service de son art, comme l'indique cette phrase de l'article sur Marceline Desbordes-Valmore:

> Je me suis toujours plu à chercher dans la nature extérieure et visible des exemples et des métaphores qui me servissent à caractériser les jouissances et les impressions d'un ordre spirituel. (O.C., p.720)

Ainsi, la nature n'est "laide" pour Baudelaire que lorsqu'elle ne remplit

pas cette fonction allégorique que lui prête l'imagination, faculté souveraine. On verra plus loin comment la description d'un spectacle est rare dans la poésie baudelairienne, ce qui le différencie d'un poète de la nature conventionnelle, comme Lamartine par exemple, chez qui la description naturelle domine, tout en possédant une valeur allégorique elle aussi. La nature est belle et Baudelaire sait l'apprécier comme tout autre homme; mais, pour qu'il puisse l'apprécier en tant que poète, il faut que la nature extérieure passe par la porte de l'imagination avant d'entrer dans le "sanctuaire de l'art".

Il s'agit, dans notre étude, d'examiner les changements que subissent certains emblèmes du monde naturel en étant soumis à l'opération de l'imagination transformatrice de Baudelaire. Un examen de la question de Baudelaire et de la nature étant trop vaste pour la présente étude (3), il nous a semblé plus profitable de nous borner à l'analyse de quatre éléments assez divers de la nature extérieure - la pluie, la brume, le nuage et le soleil. Ainsi, nous espérons pouvoir découvrir le rôle que le poète accorde à ces phénomènes naturels dans le cadre de son univers intérieur, en examinant leur valeur symbolique, leurs sources psychologiques et leur développement esthétique et spirituel. Cette approche permettra, nous l'espérons bien, de mieux comprendre la perception qu'avait Baudelaire du monde ainsi que de lui-même.

---

(1) Cité par Wallace Fowlie dans A Guide to Contemporary French Literature from Valéry to Sartre (Cleveland: Meridian Books, 1957), septième édition, p.35.

(2) Voir plus loin, au chapitre 1, la note 3.

(3) Cette question a été minutieusement traitée par F.W. Leakey dans Baudelaire and Nature (Manchester: Manchester U.P., 1969).

Chapitre I

La Pluie.

"And ghastly thro' the drizzling rain
On the bald streets breaks the blank day."

(Tennyson)

"... O thou lord of life, send my roots rain."

(Gerard Manley Hopkins)

Peut-être l'emblème le moins complexe des images climatiques dans l'oeuvre de Baudelaire est-il la pluie. Ce n'est pas dire que celle-ci ait une valeur unique car la qualité plurivalente et souvent ambiguë des plus importantes images de la poésie baudelairienne en constitue sa grande richesse (1). En fait, la pluie, bien que moins fréquente que les autres motifs - la brume, le nuage et le soleil -, évoque néanmoins des climats bien différents dans l'âme du poète et peut s'associer à l'expression poétique de tout le barème des émotions humaines, de l'angoisse jusqu'à l'extase.

Ainsi, dans le poème LXXVIII des Fleurs du Mal, "Quand le ciel bas et lourd...", un des plus noirs de tout le recueil, un temps morne et pluvieux se transforme dans le cerveau du poète en une vision cauchemardesque. La scène extérieure devient symbole de l'état d'âme du poète qui se sent comme prisonnier enfermé dans "un cachot humide" dont le plafond

est "le ciel bas et lourd" et dont les barreaux sont les traînées de la pluie; tout l'univers pèse sur le front du poète-prisonnier qui, craignant d'être écrasé entre ciel et terre, entre plafond et plancher (comme la victime épouvantée dans la nouvelle d'Edgar Poe, The Pit and The Pendulum) est pris de panique et

> comme une chauve-souris,
> S'en va battant les murs de son aile timide
> Et se cognant la tête à des plafonds pourris;

Mais cette agitation désespérée de l'Espoir face à l'avance irrésistible de l'Angoisse est vouée à l'échec; la lutte atteint sa plus haute intensité dans la quatrième strophe où, ne pouvant plus voler mais encore vivant, l'Espoir, dans les affres de la mort, lance un dernier cri, "un affreux hurlement" avant de céder enfin à "l'Angoisse atroce, despotique" qui "plante son drapeau noir" avec une finalité rendue d'autant plus inéluctable par le rythme grave et solennel du vers final. L'image ainsi évoquée à la fin du poème est celle d'un soldat révolté, étendu de tout son long au pied d'un tyran invincible, sous la pluie froide et silencieuse du spleen.

Derrière les figures allégoriques de l'Espoir et de l'Angoisse (et n'oublions pas que Baudelaire considérait l'allégorie comme "un des plus beaux genres de l'art" (O.C., p.830)), on aperçoit que le poème entier n'est qu'une seule métaphore dont les deux termes - le monde extérieur et le monde intérieur de l'âme - sont juxtaposés, ou plutôt surimposés, avec une telle finesse qu'on en distingue à peine la suture. Il y a une ambiguïté délicate, tissée dans la toile même du poème, entre la valeur objective et la valeur subjective des termes. Ainsi, "le ciel bas et

lourd" du paysage que le poète voit s'étaler devant lui est en même temps "le ciel du crâne, [du] laboratoire étroit et mystérieux du cerveau" (O.C., p.887); cette intériorisation de la scène extérieure s'accomplit dès la première strophe, car ce n'est pas sur la terre que le ciel "pèse comme un couvercle", sur la terre non plus qu'il "verse un jour noir plus triste que les nuits", mais "sur l'esprit gémissant" du poète ainsi que de toute l'humanité ("Il nous verse un jour noir...").

Le sens profond du poème est au niveau psychologique, car c'est dans le cerveau humain que "les évènements les plus curieux se passent" (ibid.). La description d'une scène de la nature, en tant que thème central, est rare dans l'oeuvre poétique de Baudelaire (2); il ne décrit pas pour le simple plaisir de décrire comme en témoignent ces lignes d'une lettre que le poète envoyait à Fernand Desnoyers, éditeur de l'Almanach parisien, en 1855: "Vous me demandez des vers pour votre petit volume, des vers sur la nature, n'est-ce pas ? sur les bois, les grands chênes, la verdure, les insectes - le soleil sans doute ? Mais vous savez bien que je suis incapable de m'attendrir sur les végétaux... Je ne croirai jamais que l'âme de Dieu habite dans les plantes, et quand même elle y habiterait je m'en soucierais médiocrement..." (3). La nature pour Baudelaire est une source inépuisable d'analogies et de métaphores (4) qui lui permettent de mieux exprimer les "drames silencieux qui se jouent dans [son] cerveau" (O.C., p.691). Les célèbres "Correspondances" expriment clairement le rôle de la nature comme inspiration spirituelle:

> La Nature est un temple où de vivants piliers
> Laissent parfois sortir de confuses paroles;
> L'homme y passe à travers des forêts de symboles
> Qui l'observent avec des regards familiers.

"Etudier la nature dans l'oeuvre de Baudelaire, déclare Prévost (5), se réduit à voir comment ce qui l'entoure le déprime ou l'exalte". "Quand

le ciel bas et lourd..." offre un excellent exemple de la justesse de ce propos car, dans ce poème, la nature déprime le poète d'une manière particulièrement effrayante. En fait, "déprimer", c'est trop peu dire; la nature environnante opprime l'âme du poète à un tel point qu'elle menace de l'anéantir dans une étreinte de plus en plus serrée, d'étouffer sous son poids ce "coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir" ("Harmonie du soir", F.M., XLVII). On dirait que le spectacle pluvieux se concrétise, que la pluie et le ciel se solidifient. Le ciel a maintenant du poids, il "pèse comme un couvercle" et il a la qualité du métal (6); la terre elle-même se pétrifie, elle "est changée en un cachot humide"; les traînées de la pluie se transforment en barreaux de fer, pareils à ceux que Baudelaire avait vus sans doute sur les tombes du Père Lachaise. C'est cette solidification du spectacle qui donne à la pièce une atmosphère étouffante et claustrophobique; au milieu de la scène devenue une prison, le Moi, se voyant menacé de pétrification ou d'engloutissement par une nature hostile qui ne cesse de s'avancer sur lui, lutte désespérément avant de se soumettre à la marche fatale de la matière écrasante qui l'immobilise et l'engloutit, comme les sables mouvants leur victime (7).

Cette image de l'âme ensevelie, on la retrouve dans "La Cloche Fêlée" qui précède immédiatement les quatre pièces intitulées "Spleen", et dont la dernière strophe, par l'image du soldat vaincu ainsi que par son rythme, rappelle la dernière strophe de "Quand le ciel bas et lourd...": Dans "La Cloche Fêlée", on retrouve l'âme du poète

> Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts,
> Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts.

La peur de la mort existentielle, symbolisée par la pétrification ou l'ensevelissement, n'est qu'une autre manifestation du spleen baudelairien

qui, dans sa forme la plus épouvantable, ressemble à ce que M. Chérix appelle "une sorte de violence immobile" (8). On trouve bien des exemples dans Les Fleurs du Mal de cet état d'immobilité qui menace l'existence même du poète. Ainsi, le poète s'imagine comme emmuré dans un gros bloc de glace:

> Un navire pris dans le pôle,
> Comme en un piège de cristal.
> ("L'Irrémédiable", F.M., LXXXIV)

Ce désir de plonger dans l'oubli se répète ailleurs (9):

> Je veux dormir! dormir plutôt que vivre!
> Dans un sommeil aussi doux que la mort!
> ("Le Léthé", O.C., p.139)

La mort n'est pourtant pas toujours douce, car elle est parfois liée aux images de la pluie et de l'humidité. Ainsi, le poète rappelle à sa "belle ténébreuse" l'heure fatale où elle n'aura

> (...) pour alcôve et manoir
> Qu'un caveau pluvieux et qu'une fosse creuse;
> ("Remords Posthume", F.M., XXXIII)

L'image du "cachot humide" évoquée dans "Quand le ciel bas et lourd..." revient à l'esprit quand nous relisons ces vers plaignant "les pauvres morts" enterrés dans leurs froids tombeaux,

> Vieux squelettes gelés travaillés par le ver,
> Ils sentent s'égoutter les neiges de l'hiver
> ("La Servante au Grand Coeur", F.M., C)

Mais, pareil au Tasse en prison, "le poète au cachot, débraillé, maladif" (O.C., p.152), en proie aux hallucinations morbides où la scène, froide et pluvieuse, semble sur le point d'immobiliser son Moi dans une étreinte pétrifiante (10), au lieu de se sentir comme écrasé par le temps pluvieux,



parfois s'y confond de façon semblable à celle que raconte Baudelaire dans les Paradis Artificiels: "De temps en temps, la personnalité disparaît, déclare-t-il en expliquant les effets hallucinatoires du haschisch . L'objectivité qui fait certains poètes panthéistiques et les grands comédiens devient telle que vous vous confondez avec les êtres extérieurs. Vous voici arbre mugissant au vent et racontant à la nature des mélodies végétales. Maintenant, vous planez dans l'azur immensément agrandi. Toute douleur a disparu." (O.C., p.339).

Cependant, cette confusion de l'âme du poète avec la nature extérieure n'apporte pas toujours l'euphorie; dans "L'Ennemi", loin d'apaiser la douleur de l'existence quotidienne et de chasser l'ennui des "boiteuses journées", cette incorporation du poète dans la scène ne fait qu'intensifier sa souffrance. L'âme du poète est un jardin, mais la pluie mortifiante de "Quand le ciel bas et lourd...", qui versait doucement mais atrocement l'abattement physique et moral, est devenue, dans "L'Ennemi", la pluie qui apporte la dévastation. Au lieu de la peur paralysante, la pluie verse maintenant la destruction tourbillonnante et mouvementée d'une jeunesse orageuse qui aboutit à la dissipation physique, morale et spirituelle

> Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,
> Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils.

On trouve ce jardin ravagé dans une autre scène morne et balayée par la pluie, scène située dans la solitude d'une grande ville. Il s'agit de la pièce attribuée à Baudelaire par Mouquet (11): "Un Jour de Pluie". Il est évident que cette pièce est une oeuvre de jeunesse, car elle manque de cette fusion d'images soudées par la métaphore, si typique de certains poèmes ultérieurs, tels que ceux de "Spleen" et ceux qui sont adressés à Jeanne Duval, Madame Sabatier et Marie Daubrun. "Un Jour de Pluie" emprun-

te la description directe, technique assez rare chez Baudelaire, qui ne permet pas au poète de s'incorporer dans la scène, comme il le fait dans "L'Ennemi". Le poète se contente de rendre explicite le sens métaphorique du jour de pluie qui suit un beau jour, tout en se tenant à l'écart:

> C'est la règle éternelle: aux voluptés d'une heure
> Succèdent les longs soirs où l'innocence pleure;

Il y a pourtant dans ce poème des traces d'images qui annoncent le "cachot humide" du spleen des poèmes écrits plus tard. On voit se dresser ces lieux creux et noirs qui épouvantent le poète:

> Quand, de la nef en deuil qui pleure et qui surplombe,
> Le dôme s'arrondit comme une large tombe.

Le ciel est aussi une "voûte d'airain" comme le couvercle du poème qui porte ce nom, qui menace, lui aussi, d'étouffer "l'imperceptible et vaste Humanité" sous "l'ombre d'un souterrain". Ici déjà, comme dans "Le Couvercle" et dans "Quand le ciel bas et lourd...", toute l'humanité se trouve emprisonnée dans l'immense caveau de l'existence quotidienne où il reste pourtant une lueur d'espoir:

> sur la fange, à travers les ténèbres,
> Tombe un peu de clarté des soupiraux funèbres,

Mais, plus tard, lors de "Quand le ciel bas et lourd..." (12), il n'existe plus de lumière, plus d'espoir.

> L'Espérance qui brille aux carreaux de l'Auberge
> Est soufflée, est morte à jamais!
>
> ("L"Irréparable", F.M., LIV)

Le passage parallèle d'une partie d'"Un Jour de Pluie" et qui paraît dans La Fanfarlo constate que "la mortalité s'abattait joyeusement sur les hôpitaux", phrase qui trouve son écho dans un vers de "Spleen", LXXV,



"Pluviôse..." ("Et la mortalité sur les fauborgs brumeux.") Mais, si le poète joue un rôle neutre dans "Un Jour de Pluie", c'est-à-dire qu'il ne participe pas à la scène, il en est tout autrement dans "Pluviôse...". Dans ce poème, comme dans "Spleen", LXXVIII, la pluie et le froid humide accablent le poète, ainsi que"la ville entière", mais au lieu de se laisser écraser par la scène extérieure devenue intérieure (implosion du monde réel dans la vie mentale), le poète, par une sorte de mouvement inverse, fait déborder son état d'esprit sur le spectacle qui l'entoure; ou, comme l'exprime Prévost, le poète témoigne d'"une disposition de sa tristesse à se répandre sur les objets environnants" (13). Ainsi, l'agitation de son chat rend encore plus sensible son inquiétude spirituelle; l'eau ruisselante dans la gouttière ne ressemble pas à "L'âme d'un vieux poète", mais elle le devient; la nature extérieure agit sur le poète la première, il est vrai (voir la première strophe de la pièce), mais bientôt c'est le poète qui agit sur la scène qui l'entoure (14): il prête son rhume à la pendule, les souvenirs amers de ses propres "amours défunts", le poète les répand sur un jeu de cartes qui, elles-mêmes, commencent à chuchoter "sinistrement". C'est avec ces quatre derniers vers, dit M. Porché, qu'"on accède à l'image [de].. l'hallucination, [de] l'hypnose" (15), et il est difficile, en effet, de ne pas penser, en lisant ces vers, aux attaques de folie que subit Nerval et que celui-ci comparait à "l'épanchement du songe dans la vie réelle" (16).

Pourtant, la pluie n'apporte inévitablement ni la destruction, ni l'hallucination; elle annonce parfois l'espoir, dont une lueur se laisse découvrir dans la seconde moitié de "L'Ennemi", quand le poète, contemplant "les terres inondées" de sa vie ratée et stérile, creusées de "trous grands comme des tombeaux", se demande si, l'orage passé, les

eaux qu'il a versées ne pourraient produire un effet bienfaisant et fertilisant sur son esprit:

> Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
> Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
> Le mystique aliment qui ferait leur vigueur?

Dans "Le Cygne" (F.M., LXXXIX), d'autre part, le climat est tout différent: temps sec, "sol raboteux","cieux/Froids et clairs". Au milieu de cette aridité, le cygne, "mythe étrange et fatal", symbole du poète qui cherche, à travers sa poésie, "un retour à l'Eden perdu" (O.C., p. 737) et, ne trouvant qu'"un ruisseau sans eau", pousse un cri désespéré "au ciel ironique et cruellement bleu" pour qu'il déclenche l'orage revivifiant et qu'il verse l'eau fécondatrice:

> Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu, foudre?

La pluie et le froid, c'est le spleen, tandis que la pluie qui suit un temps chaud et lourd abreuve la sécheresse de l'âme, purifie l'âme comme de l'eau bénite. L'orage en tant que phénomène naturel à valeur rénovatrice est évoqué par Baudelaire dans un passage sur la poésie de Marceline Desbordes-Valmore:

> Cette poésie m'apparaît comme un jardin(.....) un simple jardin anglais, romantique et romanesque. Des massifs de fleurs y représentent les abondantes expressions du sentiment(.....) Des allées sinueuses et ombragées aboutissent à des horizons subits. Ainsi la pensée du poète, après avoir subi de capricieux méandres, débouche sur les vastes perspectives du passé et de l'avenir; mais ces ciels sont trop vastes pour être généralement purs, et la température du climat trop chaude pour n'y pas amasser des orages. Le promeneur, en contemplant ces étendues voilées de deuil, sent monter à ses yeux les pleurs de l'hystérie, hysterical tears. Les fleurs se penchent vaincues, et les oiseaux ne parlent qu'à voix basse. Après un éclair précurseur, un coup de tonnerre a retenti: c'est l'explosion lyrique; enfin un déluge inévitable de larmes rend à toutes choses, prostrées, souffrantes et découragées, la fraîcheur et la solidité d'une nouvelle jeunesse! (O.C.,pp.720-1)



Par contre, dans "L'Ennemi", l'orage détruit et ravage le jardin de l'esprit, mais si le poète se dégage de sa torpeur ("il faut employer la pelle et les râteaux") et se met au travail, son jardin refleurira comme dans le passage ci-dessus, où l'orage arrose et rajeunit.

Le temps lourd et orageux n'est qu'un reflet de la tristesse du poète et, de même que l'orage rafraîchit la terre, les larmes assoupissent la souffrance:

Les pleurs
Ajoutent un charme au visage;
Comme le fleuve au paysage,
L'orage rajeunit les fleurs.

("Madrigal triste", O.C., p.169)

Ainsi, la pluie devient l'expression figurative des larmes, qui sont, à leur tour, expression de la tristesse ou de la joie, ou même d'un mélange exquis des deux. La fusion de la joie et de la tristesse, du plaisir et de la douleur, fusion qui engendre la mélancolie, constitue le noyau même de la poétique baudelairienne. "Le choix du ton le plus poétique de tous, [c'est] le ton mélancolique", déclare Baudelaire dans ses "Notes Nouvelles sur Edgar Poe" (Poe, p.637), car c'est le rôle suprême du poète d'éclairer "les gracieuses mélancolies et les nobles désespoirs qui habitent les régions surnaturelles de la poésie" (17). Dans un passage célèbre, qui traduit presque mot à mot la pensée de Poe telle que le poète américain l'a exprimée dans son Poetic Principle, Baudelaire signale clairement le rapport entre la poésie et la mélancolie:

> C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau; et, quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d'un excès de jouissance, elles sont bien plutôt le témoignage d'une mélancolie irritée, d'une postulation des nerfs, d'une nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer

immédiatement, sur cette terre même, d'un paradis révélé. (18)

C'est précisément un climat d'extase mélancolique qui règne dans "Le Jet d'Eau", climat évoqué dans le refrain où la pluie et les larmes se trouvent réunies en une seule métaphore:

La gerbe épanouie
En mille fleurs,
Où Phoebé réjouie
Met ses couleurs,
Tombe comme une pluie
De larges pleurs.

L'atmosphère douce et fragrante qui s'exhale de ce poème évoque le "Luxe, calme et volupté" de "L'Invitation au Voyage" (19) ainsi que la chambre de Dorothée

Où cette fille très parée,
....
D'une main éventant ses seins,
Et son coude dans les coussins,
Ecoute pleurer les bassins:

("Bien loin d'ici", O.C., p.171)

Mais si, à cause des images sexuelles et érotiques que contient "Le Jet d'Eau", on ne distingue dans ce poème qu'une belle description du contentement langoureux qui se produit à la suite de l'acte sexuel, on se borne à une interprétation assez superficielle. Certes, il y a un rapprochement évident à établir entre le jaillissement du jet d'eau et l'orgasme sexuel, ainsi que le rapport figuratif entre le reflux de l'extase physique et l'eau qui retombe "En un flot de triste langueur" dans le bassin. D'autre part, pour jouir de toute la richesse métaphorique du poème, il est tout à fait raisonnable d'interpréter les images sexuelles comme un véhicule qui sert à traduire une extase de nature intellectuelle plutôt que charnelle (20). Baudelaire a fait de la sensation euphorique que l'amour phy-

sique laisse chez l'homme une expression figurative de l'exaltation esthétique à laquelle la poésie devrait nous élever, ainsi que l'inévitable rechute dans un état de joie mélancolique où nous ramène tout aperçu des "splendeurs situées derrière le tombeau" (21). Si l'on accepte cette interprétation, on verra que la strophe centrale du poème imite en petit le mouvement ascendant et descendant du refrain, qui, à son tour, symbolise "l'aspiration humaine vers une beauté supérieure" (Poe. p.636).

En fait, il y a une comparaison explicite entre la gerbe et l'âme ("Ainsi, ton âme..."). Les "mille fleurs" du refrain seraient les fleurs de la poésie qui, à force de maintenir "l'excitation de l'âme" au niveau extatique le plus longtemps possible, seraient condamnées finalement à tomber en une pluie incandescente et douce de beauté poétique, comme "De larges pleurs". Ces pleurs de la poésie, mélancoliques parce que tombant des lumières plus intenses des "vastes cieux enchantés", sont aussi doux et bienfaisants parce qu'ils portent en eux les reflets de cette beauté supérieure, de ces "moments privilégiés" que le poète s'efforce d'éterniser dans ce vers. Une fois capté, le souvenir du moment fugace peut être ressuscité à loisir par la fontaine inépuisable de la poésie:

Puis, elle s'épanche mourante,
En un flot de triste langueur,
Qui par une invisible pente
Descend jusqu'au fond de mon coeur.

C'est précisément l'inaccessible Idéal qui est, chez le poète, la cause de "la plainte éternelle / Qui sanglote dans les bassins."

Cependant, comme nous croyons l'avoir montré, la pluie est principalement messagère du spleen qui renferme le poète dans le 'cachot humide' ou qui s'abat sur le jardin abandonné de son désespoir. D'autre part, en une sorte de mouvement inverse, le poète exprime son angoisse en la fai-



sant déborder sur le spectacle extérieur. Ainsi, tandis que dans "Quand le ciel bas et lourd..." la métaphore passe du terme concret à l'abstrait, vers la fin de "Pluviôse..." elle part de l'abstrait pour aboutir au concret; c'est-à-dire que le sentiment, au lieu d'être résultat des conditions climatiques, est cause, pour ainsi dire, de ces conditions parce que celles-ci sont senties de l'intérieur. C'est grâce à cette manière de voir la réalité extérieure à travers le verre des émotions que Baudelaire fait triompher, dans de tels poèmes, l'art sur le réel.

Mais, que ce soit le spectacle extérieur qui déclenche l'analogie avec le paysage intérieur ou vice-versa, il y a toujours dans les meilleurs poèmes de Baudelaire une fusion entre le spirituel et le matériel, entre le sujet et l'objet (22). Marcel Raymond exprime admirablement cette notion en parlant des Rêveries de J.-J. Rousseau: "Les frontières s'effacent entre le sentiment du subjectif et celui de l'objectif, déclare-t-il, l'univers est rendu à la maîtrise de l'esprit..." (23). Ces frontières sont d'autant plus difficiles à tracer lorsqu'elles sont baignées de brume; en fait, l'effet estompeur de la brume explique en grande partie l'attrait qu'avait celle-ci pour l'esthétique de Baudelaire, comme nous espérons le démontrer au chapitre suivant.

NOTES

(1) Pour une analyse détaillée de la nature foncièrement paradoxale du vocabulaire poétique baudelairien, voir l'article de M. Arnolds Grava, "L'Intuition baudelairienne de la réalité bipolaire", Revue des Sciences Humaines, 127 (1967), pp.397-415. Malgré son titre menaçant, cet article offre d'intéressants éclaircissements sur la métaphysique, la morale et l'esthétique baudelairiennes: M. Grava va jusqu'à dresser "une liste des expressions bipolaires" tirées des Fleurs du Mal ("nocturnes rayons", "héros lâche", "hideuses délices",pour n'en mentionner que quelques-unes), liste qui constitue une véritable épreuve psycholinguistique de ce que l'auteur appelle "cette bizarre unité" de l'univers baudelairien.

(2) La seule exception est le poème de jeunesse, "Incompatibilité" (O.C., p.193); c'est M. Mansell Jones qui l'affirme dans son essai "The use of Nature in the poems of Baudelaire" in Gallica: Essays presented to J. Heywood Thomas by Colleagues, Pupils and Friends. Cardiff,University of Wales Press, 1969, pp.151-164.

(3) Voir le "Salon de 1859", III, où Baudelaire écrit au sujet du rôle de l'imagination en art: "Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore(......) elle crée un monde nouveau". (O.C., p.1037).
En ce qui concerne la description toute simple de la nature en art, rappelons ce que Baudelaire en dit plus haut dans le même article ("La Reine des facultés"):"'Copiez la nature, ne copiez que la nature. Il n'y a de plus grande jouissance ni de plus beau triomphe qu'une copie excellente de la nature.' Et cette doctrine, ennemie de l'art, prétendait être appliquée non seulement à la peinture, mais à tous les arts, même au roman, même à la poésie. A ces doctrinaires si satisfaits de la nature un homme imaginatif aurait certainement eu le droit de répondre: 'Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive.' "

(4) Cité par J.-P. Sartre dans Baudelaire (Paris: Gallimard, 1963), p. 131.

(5) Baudelaire (Paris: Mercure de France, 1953), p.232. Ce propos nous semble juste en partie seulement, car le poète ne joue pas toujours un rôle passif devant la nature. Voir à ce sujet notre discussion de "Pluviôse...", plus bas.

(6) Voir la même image dans "Le Couvercle" (O.C., p.167)

> Le ciel! couvercle noir de la grande marmite
> Où bout l'imperceptible et vaste Humanité.

Ailleurs, le ciel prend l'aspect d'une substance épaisse:

> Peut-on illuminer un ciel bourbeux et noir?
>   Peut-on déchirer les ténèbres
> Plus denses que la poix, ("L'Irréparable", F.M., LIV)



Sur le thème du ciel dans les poèmes de Baudelaire, nous renvoyons le lecteur à l'article de B.H. Kremen, "Baudelaire's Celestial Decors", Philological Quarterly, XLVII, 2, avril 1968, pp.237-252.

(7) Dans des notes qu'il avait préparées pour son avocat lors du célèbre procès, Baudelaire décrivait Les Fleurs du Mal ainsi: "un livre destiné à représenter l'AGITATION DE L'ESPRIT DANS LE MAL" (O.C., p.181). Voilà une raison de plus qui nous mène à considérer cette pièce comme une des plus noires, car l'esprit est comme figé de terreur, il ne peut même pas s'agiter.

(8) Commentaires des Fleurs du Mal. Avec introduction, concordances et références, notes et index. Essai d'une critique intégrale. [Genève: Droz, 1962] p.277.

(9) cf. "Avalanche, veux-tu m'emporter dans ta chute?" ("Le Goût du Néant", F.M., LXXX).

(10) On trouve d'autres images de l'âme pétrifiée, bien que non liées directement à la pluie. Dans "Spleen" (F.M., LXXVI), le Moi est transformé en pyramide, caveau, cimetière et sphynx. Notons aussi d'autres expressions du Moi comme lieu noir et souterrain: "Chambres d'éternel deuil où vibrent de vieux râles" ("Obsession", F.M., LXXIX); "... les caveaux d'insondable tristesse" ("Un Fantôme", F.M., XXVIII); "... un gouffre dont l'odeur / Trahit l'humide profondeur / D'éternels escaliers sans rampe" ("L'Irrémédiable", F.M., LXXXIV; "l'escalier du vertige où s'abîme son âme" ("Sur 'Le Tasse en prison' ", O.C., p. 152).
Signalons, en outre, ces images de stérilité: "... ma noire Sibérie" ("Chanson d'après-midi", F.M., LVIII); "...mon Sahara" ("L'Héautontimorouménos", F.M., LXXXIII); "Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui" ("Le Voyage", F.M., CXXVI).
Pour une étude psychologique de l'inquiétude existentielle, nous renvoyons le lecteur au livre du psychiâtre anglais, R.D. Laing, The Divided Self, An existential study in sanity and madness (London: Penguin, 1965).
Les manifestations de la peur existentielle (perte du Moi par l'ensevelissement, l'étouffement, l'écrasement, la pétrification, l'implosion entre autres) dont se plaignent souvent les schizophrènes sont frappantes, tellement elles rappellent les images obsédantes si fréquemment évoquées par Baudelaire pour exprimer la sensation de spleen. Nous nous gardons d'en conclure que Baudelaire souffrait d'une psychose schïzoide;nous rappelons seulement le mot de Valéry: "Il faut être deux pour inventer". (Analecta, XXXIII) et que Baudelaire était très conscient de son état double, voire multiple, d'être "la victime et le bourreau" de "L'Héautontimorouménos". Rappelons que Baudelaire, dans son troisième projet de préface aux Fleurs du Mal, parle du "charlatanisme indispensable dans l'amalgame de l'oeuvre" et de toutes les autres "horreurs qui composent le sanctuaire de l'art" (O.C., p.188). C'est en ce sens que le poète doit être capable de faire sentir par sa poésie tous les sentiments humains, comme l'acteur, qu'on doit le considérer comme homme à personnages multiples car "celui-là seul est poète qui est le maître de sa mémoire, le souverain des mots, le registre de ses propres sentiments toujours prêt à se laisser

feuilleter" (Poe, p.633). A la différence des schizophrènes, l'artiste a la maîtrise de ses craintes qui sont, pour ainsi dire, canalisées en oeuvre d'art.
Sur le dédoublement chez l'artiste, voir aussi "De l'essence du rire" (O.C., p.993): "... l'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature." On trouve la même idée dans le poème en prose "Les Foules" (XII): "Le poète jouit de cet incomparable privilège qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui."

(11) Voir le passage dans La Fanfarlo (O.C., p.506) qui est très analogue, par certains endroits. à des vers d'"Un Jour de Pluie". "C'est en s'autorisant de ce rapprochement, écrit M. Le Dantec, que J. Mouquet a attribué ces vers à Baudelaire." (O.C., p.1642).

(12) "Un Jour de Pluie" date de 1843, d'après Le Dantec, tandis que la date de composition de "Quand le ciel bas et lourd..." reste incertaine. M. Adam, d'ailleurs, dans Les Fleurs du Mal (Paris: Garnier, 1961), p. 364, juge que "l'extrême beauté de la dernière strophe semble suggérer une date plus tardive [que celle de 1845]".

(13) Op.cit., p.233. Kremen (op.cit.) appelle ce phénomène "the emptying of the self into the outer world" (p.240), et cite en exemple "Horreur sympathique" (F.M., LXXXII), où le poète ne se diffuse pas seulement dans la scène extérieure, mais s'y regarde ("Cieux déchirés comme des grèves / En vous se mire mon orgueil").
Cette "vaporisation... du Moi" (Mon coeur mis à nu , I, O.C., p. 1271) exprime la même angoisse existentielle qu'éprouve le poète dans le "cachot humide", mais par une sensation inverse: au lieu de se sentir enfermé dans un lieu clos et humide, le Moi craint que sa substance ne s'évapore dans l'immensité de la nature. Cette peur des grands espaces s'exprime d'autant plus clairement dans "Le Gouffre":

> En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève
> Le silence, l'espace affreux et captivant...
> . . . .
> J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou,
> Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où;
> Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres,

Sensation analogue à la vaporisation de son essence, mais accompagnée cette fois de plaisir plutôt que d'horreur, dans "La Pipe" (F.M., LXVIII), dont le thème est repris dans un passage des Paradis Artificiels . Là, Baudelaire raconte une hallucination bizarre qu'il subit sous l'influence de la drogue: "Vous croyez être assis dans votre pipe; et c'est vous que votre pipe fume; c'est vous qui vous exhalez sous la forme des nuages bleuâtres". (O.C., p.338). Cf. aussi:

> Car ce que ta bouche cruelle
> Eparpille en l'air,
> Monstre assassin, c'est ma cervelle,
> Mon sang et ma chair!
>
> ("L'Amour et le Crâne", F.M., CXVII)

(14) Voilà pourquoi il semble nécessaire de qualifier le propos de M.

Prévost (voir p.4 et notre note) car le rôle du poète dans "Pluviôse.." est plutôt actif que passif; ce n'est pas tellement ce qui entoure le poète qui le déprime mais, par contre, le poète qui déprime ce qui l'entoure.
L'effet qu'une scène opère sur l'esprit dépend parfois non de la scène elle-même mais plutôt de l'état spirituel de l'observateur. C'est bien le sens de la première strophe d'"Alchimie de la douleur" (F.M., LXXXI):

L'un t'éclaire avec son ardeur
L'autre en toi met son deuil, Nature.
Ce qui dit à l'un: Sépulture!
Dit à l'autre: Vie et Splendeur!

Voir, sur ce point, notre discussion de ce poème ainsi que "Horreur sympathique" au chapitre III.

(15) Cité par Chérix, op.cit., p.270.

(16) Sylvie: Aurélia, éd. Raymond Jean (Paris: Corti, 1964), p.81.

(17) Ibid. Quant à la nature de ces "régions surnaturelles", nous attirons l'attention du lecteur sur l'article de M. Austin, 'Baudelaire et l'Energie spirituelle', Revue des Sciences Humaines, janv-mars, 1957, pp.35-42, dans lequel l'auteur affirme: "Le surnaturel baudelairien n'est pas la révélation d'un monde transcendant: C'est la nature portée à un degré supérieur d'intensité". La citation qui suit, tirée des Fusées (XI), semble confirmer cette interprétation: "Le surnaturel comprend la couleur générale et l'accent, c'est-à-dire intensité, sonorité, vibrativité, profondeur et retentissement dans l'espace et dans le temps." C'est grâce à la 'sorcellerie évocatoire' ("Théophile Gautier", O.C., p.1690) de l'Art, surtout de la poésie, de la peinture et de la musique qu'il existe "des moments de l'existence où le temps et l'étendue sont plus profonds, et le sentiment de l'existence imensément augmente". (Fusées , XI, O.C., p.1256).

(18) Poe, p.636. "Tout Baudelaire est dans ce passage", déclare J.-P. Sartre. (op.cit., p.229).

(19) En fait, Scarfe considère "Le Jet d'Eau" comme le pendant à "L'Invitation au Voyage". (Baudelaire, Selected verse with an introduction and prose translations by Francis Scarfe. [London: Penguin, 1970], Introduction, p.LIV.

(20) Dans un article inédit de R. Wilcocks, Towards a re-examination of "L'Héautontimorouménos", qui paraîtra dans French Review, vol.48, no.3, fév. 1975, on lit: "The use of sexual images to convey ideas other than those specifically related to copulatory situations is not an invention of Baudelaire, nor did it end with him. One has only to look at Valery's description of the awakening of consciousness in La Pythie to realize that it is often an eloquent rhetorical device and one which should only mislead the more naive of readers. The pain and the pleasure referred to in these stanzas [of "L'Héautontimorouménos"] is primarily of an aesthetic and intellectual order". Nous jugeons qu'il en va de même pour 'l'extase' dans "Le Jet d'Eau".

(21) Voir aussi "Elévation" (F.M., III), qui exprime ce mouvement montant de l'âme vers l'exaltation esthétique ("les champs lumineux et sereins") ainsi que la fin du poème en prose "Le Confiteor de l'Artiste" (Spleen, III), où Baudelaire souligne la nature essentiellement tragique de l'acte créateur: "L'étude de beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu".

(22) Paul Valéry écrit dans Variété, II (NRF, p.167) qu' "Il y a dans les meilleurs vers de Baudelaire une combinaison de chair et d'esprit". Ainsi, notre interprétation sur le plan intellectuel ne nous paraît nullement forcée; nous verrons plus loin que "les vastes cieux enchantés" sont un symbole naturel de ce "paradis révélé" dont parle Edgar Poe. On objectera peut-être que "Le Jet d'Eau", étant antérieur (selon Le Dantec) à 1853, ne pouvait pas s'inspirer du Poetic Principle puisque la traduction de ce dernier ne paraît qu'en mars 1857, en tête des Nouvelles histoires extraordinaires. Il faut cependant tenir compte du fait que Baudelaire connaissait l'oeuvre de Poe bien avant 1853, à une date antérieure au mois de juillet de 1848 au moins, date qui marque la publication de la première traduction d'un conte de Poe par Baudelaire. Etant donné le grand enthousiasme que la découverte du poète-nouvelliste américain inspirait chez son futur traducteur français, il semble tout à fait possible que celui-ci eût étudié les théories esthétiques telles qu'elles étaient établies dans le Poetic Principle et la Philosophy of Composition avant la date de composition du "Jet d'Eau". D'ailleurs, l'idée d'une réalité transcendante à laquelle on peut accéder, par moments, grâce à la poésie, remonte à Platon, et Baudelaire l'aurait certainement trouvée aussi chez Balzac, Gautier et Sainte-Beuve (voir Adam, p.262).

(23) "De Baudelaire au Surréalisme" (Paris: Corrêa, 1933), p.12.

Chapitre II

La Brume.

"Suggérer - voilà le rêve."
(Mallarmé)

Dans "Les Fenêtres" (Spleen, XXXV), on lit cette phrase: "Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée", phrase capitale dans la compréhension de l'esthétique de Baudelaire, car il exprime ici son dédain pour toute chose réelle, c'est-à-dire qui n'est pas réformée et embellie par l'imagination. Cette horreur de la chose trop solide, trop finie, se laisse apercevoir aussi dans son attitude envers la sculpture, par exemple, "brutale et positive comme la nature" (O.C., p.943). L'intrusion du positivisme ou absence de spiritualité dans l'art de son époque est à contraster avec le romantisme de Baudelaire, qui fournit des indices de son héritage romantique dans son goût pour les brumes et les brouillards, ces derniers remplissant une fonction 'spiritualisante' dans son oeuvre.

Le spectacle brumeux est assez fréquent dans ses poèmes et il est possible de le diviser en deux catégories générales, à savoir: la scène urbaine et la scène rurale. Dans la ville embrumée, le poète est parfois accablé de pensées noires; privé de la vue du ciel, il ressemble au cygne symbolique, cherchant la pureté de son "beau lac natal" ou à la négresse



égarée dans la grande ville moderne

> (...) cherchant, l'oeil hagard,
> Les cocotiers absents de la superbe Afrique
> Derrière la muraille immense du brouillard,
>
> ("Le Cygne", F.M., LXXXIX)

ou encore, à la belle Malabaraise cherchant

> "... dans nos sales brouillards,
> Des cocotiers absents les fantômes épars.
>
> ("A une Malabaraise", O.C., p.156)

Ainsi, gris et épais, le brouillard est obstacle; en formant les murs d'un autre "cachot humide", il remplit ici la même fonction restrictive que les barreaux de la pluie dans "Quand le ciel bas et lourd...". L'image du brouillard comme obstacle qui bloque l'accès à un passé heureux ou à un ailleurs ensoleillé est donc employée dès 1841, date vraisemblable de composition de "A une Malabaraise" (1); la même image revient en surface dix-huit ans plus tard lorsque Baudelaire envoie "Le Cygne" au grand exilé, Victor Hugo.

Enfermé dans la prison de sa dépression, le poète sent s'intensifier les symptômes du spleen - sensation d'étouffement, de claustrophobie. Dans le poème en prose X, "A une heure du matin", l'atmosphère de la ville est devenue fétide et s'est changée en "vapeurs corruptrices du monde". Il est clair que, danc cette pièce, l'angoisse ressentie par le poète est, outre le mépris de lui-même, une angoisse de nature intellectuelle analogue à celle que nous avons examinée dans "L'Ennemi": il s'agit de la peur qu'inspire le spectre de la stérilité artistique. "Seigneur mon Dieu, crie le poète désespéré, accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise."

Dans un autre poème en prose, "Les bons chiens" (L), la ville enti-



ère est devenue une énorme prison morne où le poète, comme les chiens qu'il regarde "d'un oeil fraternel", erre "dans les ravines sinueuses des immenses villes", se traînant "à travers la brume, à travers la neige, à travers la crotte ... sous la pluie ruisselante". Les images climatiques, entassées l'une sur l'autre, renforcent la désolation de la scène, reflet de l'état d'âme du poète. On ne peut pas ne pas penser, en lisant cette description des "Bons chiens", au poète dans "Le Soleil" (F.M., LXXXVII):

> Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
> Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
> Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

Le "brouillard glacial" de "Crépuscule du matin" (F.M., CIII, variante) 'correspond' à la désolation intérieure du poète, correspondance qui s'exprime clairement dans une autre pièce des "Tableaux parisiens" - "Les sept vieillards" (F.M., XC).

> Un matin, cependant que dans la triste rue
> Les maisons, dont la brume allongeait la hauteur,
> Simulaient les deux quais d'une rivière accrue,
> Et que, décor semblable à l'âme de l'acteur,
>
> Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace.

L'air infect a filtré dans l'âme même du poète; par une espèce d'action corrosive, l'acteur est englouti par le brouillard, se confond avec la scène extérieure, subit "la vaporisation du Moi" que nous avons observée dans "Pluviôse" et dans "Le Gouffre". Cette sensation de perdre son essence, de se décomposer comme dans un bain d'acide est très analogue à celle éprouvée sous l'effet du haschisch. Baudelaire écrit dans les Paradis artificiels que "la contemplation des objets extérieurs vous fait oublier votre propre existence, et que vous vous confondez bientôt avec eux" (O.C., p.365), et plus loin: "Une grande langueur ... s'empare de votre



esprit et se répand à travers vos facultés comme un brouillard dans un paysage... Vous avez disséminé votre personnalité aux quatre vents du ciel.." (O.C., p.371). Dans les Paradis artificiels aussi, Baudelaire compare cette vaporisation de la personnalité au dérèglement mental. En fumant le haschisch, explique le poète, "l'idée d'une évaporation, lente, successive, éternelle, s'emparera de votre esprit, et vous appliquerez bientôt cette idée à vos propres pensées, à votre matière pensante" (O.C., p.365).

Or, dans "Les sept vieillards", le "brouillard sale et jaune" inonde la matière pensante du poète et l'absorbe; brouillard et pensée se confondent et donnent naissance à l'hallucination des sept vieillards monstrueux. Est-ce du brouillard ou de l'esprit du poète que surgit ce "cortège infernal"? On ne sait plus, si finement réussie est la surimpression des deux termes de la métaphore -- la ville enveloppée d'un épais brouillard et l'esprit en proie au déséquilibre. Pourtant, les deux strophes finales rehaussent la portée psychologique du poème et ne laissent plus de doute chez le lecteur sur son vrai sens.

> Exaspéré comme un ivrogne qui voit double,
> Je rentrai, je fermai ma porte, épouvanté,
> Malade et morfondu, l'esprit fiévreux et trouble,
> Blessé par le mystère et par l'absurdité!
>
> Vainement ma raison voulait prendre la barre;
> La tempête en jouant déroutait ses efforts,
> Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre
> Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords! (2)

Ces vers présagent avec une ironie dont Baudelaire ne se doutait probablement pas une phrase qu'il devait noter un peu plus de deux ans plus tard dans ses journaux intimes: "Maintenant j'ai toujours le vertige, et aujourd'hui 23 janvier 1862, j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer sur moi le vent de l'aile de l'imbécillité" (O.C., p.1265).



L'atmosphère imprégnée de vapeurs qui plane sur "Les sept vieillards" annonce la folie; elle peut, en outre, présager la mort:

... quand nous respirons, la mort dans nos poumons
Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes.
("Au lecteur")

L'air qu'on respire ici n'est plus l'air de la chambre de la Fanfarlo, "chargé de miasmes bizarres [qui] donnait envie d'y mourir lentement comme dans une serre chaude" (O.C., p.508), mais plutôt l'air qui émane des "miasmes morbides" -- le mot grec signifie 'tache, souillure'(3) -- de"l'existence brumeuse" à laquelle le poète s'efforce d'échapper dans "Elévation" (F.M., III).

Dans une autre pièce des "Tableaux parisiens", "Brumes et Pluies" (F.M., CI), qui est placée après "Quand le ciel bas et lourd..." dans la première édition des Fleurs, le poète accueille, sur un ton de joie morbide, la scène froide et brumeuse d'un jour d'automne:

O fins d'automne, hivers, printemps trempés de boue,
Endormeuses saisons! je vous aime et vous loue
D'envelopper ainsi mon coeur et mon cerveau
D'un linceul vaporeux et d'un vague tombeau.

Il reçoit la caresse des brumes comme il reçoit celle de l'opium ou de la femme - c'est ici le sens des deux vers finals - en tant qu'antidote contre la solitude et la monotonie, comme "népenthès" ou remède contre la tristesse (4). L'idée n'est pas propre à Baudelaire; Lamartine l'a exprimée avant lui dans "L'Automne":

... le deuil de la nature
Convient à la douleur et plaît à mes regards.

mais on remarquera la technique de la "sorcellerie évocatoire" employée par Baudelaire avec tant d'adresse: la brume, sans être mentionnée en elle-même, est pourtant suggérée par la connotation des mots 'envelopper',

'linceul vaporeux' et 'vague', ce dernier ayant supplanté le 'brumeux' de l'édition de 1857. Baudelaire a sans doute préféré l'effet suggestif de 'vague' au trop brutal 'brumeux'; ainsi il a pu mieux "peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit", comme disait Mallarmé dans sa lettre à Cazalis (5).

"Rien n'est plus doux au coeur plein de choses funèbres" que les "pâles ténèbres" automnales parce que celles-ci correspondent parfaitement à l'état d'âme du poète. Le contraste entre le morne paysage intérieur et le "tiède renouveau" de la nature extérieure est insupportable. Baudelaire devait le réaffirmer dans un poème envoyé à Madame Sabatier, "A celle qui est trop gaie", pièce condamnée par le parquet:

> Et le printemps et la verdure
> Ont tant humilié mon coeur
> Que j'ai puni sur une fleur
> L'insolence de la Nature.

Voilà pourquoi

> [Son] âme mieux qu'au temps du tiède renouveau
> Ouvrira largement ses ailes de corbeau (6)

puisque la tension entre l'âme et l'extérieur est abolie; il y a harmonie, il y a 'correspondance' dans "Brumes et Pluies", quoique de nature morne et lugubre. La brume apporte l'oubli et l'apaisement, comme la nuit, la solitude et la purification spirituelle, dans "La fin de la journée" (F.M. CXXIV):

> La nuit voluptueuse monte,
> Apaisant tout, même la faim,
> Apaisant tout, même la honte,
> . . . .
> Je vais me coucher sur le dos
> Et me rouler dans vos rideaux
> O rafraîchissantes ténèbres! (7)

Jusqu'à ce point, nous avons relié les brouillards de la scène ur-



baine au pôle négatif de l'univers onirique baudelairien, mais ce serait une erreur que de supposer que l'esprit du poète est toujours "plein de songes funèbres" en contemplant la ville embrumée. Au contraire, les brouillards urbains excitent souvent le goût de Baudelaire au pôle positif de son esthétique.

Vers la fin de 1863, Le Figaro publie en feuilleton "Le Peintre de la vie moderne", article de Baudelaire sur Constantin Guys. Il y parle de "la poésie profonde et compliquée d'une vaste capitale" (O.C., p.1148) dans laquelle il découvre une nouvelle source de poésie. "la vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère", annonce-t-il déjà en 1846, dans "De l'héroisme de la vie moderne" (O.C., p.952) et, dans ce même article, il pose les principes de son esthétique de la nature double du Beau, composé d'un élément absolu et éternel et d'un élément particulier et transitoire. Baudelaire tient encore à cette esthétique dix-sept ans plus tard, quand il la réaffirme dans son article sur Guys:

> Le beau est fait d'un élément éternel, invariable... et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion... ce second élément ... est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau...
>
> (O.C., p.1154)

L'essentiel du Beau est qu'il soit suggéré délicatement et non exposé sous un éclairage trop cru qui ne laisse rien à l'imagination de l'observateur. Voilà pourquoi Baudelaire insiste, dès 1846 dans "De l'idéal et du modèle", que "le sublime doit fuir les détails" (O.C., p.914).

Et qu'est-ce qui fait fuir les détails d'un objet sans le cacher à la vue sinon le brouillard ? Les maisons de la grande ville baignées dans une mer de brume semblent avoir créé dans l'esprit du poète une correspon-



dance concrète de cette idée abstraite d'un beau éternel enveloppé d'un voile flottant. C'est là le charme secret et poétique de l'image de la scène urbaine, de ces "paysages de pierre caressés par la brume ou frappés par les soufflets du soleil" (O.C., p.1161): comme les meilleurs poèmes de Baudelaire, les vapeurs urbaines adoucissent les contours sans les effacer, suggèrent sans décrire (8). L'effet suggestif opéré par la scène embrumée sur l'imagination s'exprime dans ces deux vers de la première pièce des "Tableaux parisiens":

> Il est doux, à travers les brumes, de voir naître
> L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre.
>
> ("Paysage", F.M., LXXXVI)

Le brouillard ne fait pas écran au bonheur passé ou au domaine des rêves comme il le fait dans "Le Cygne", par exemple; au contraire, il sert ici de véhicule grâce auquel l'imagination peut prendre le large comme un navire (9).

Avant de passer au rôle onirique de la brume dans le paysage rural, il convient de discuter la parenté assez frappante qui existe entre le sentiment parisien de Baudelaire et l'Impressionnisme qui devait fleurir dans les dix années après la guerre de 1870 sous les pinceaux de Monet, Pissaro, Degas, Renoir, pour ne mentionner que les plus célèbres.

Dans le "Salon de 1859", Baudelaire, en remarquant un tableau de Théodore Rousseau, un des précurseurs du Mouvement impressionniste, tout en accusant le peintre d'être tombé "dans le fameux défaut moderne, qui naît d'un amour aveugle de la nature", est pourtant frappé par un aspect intéressant du tableau en question: "Mais la silhouette générale des formes est souvent difficile à saisir, déclare-t-il. La vapeur lumineuse, pétillante et ballottée, trouble la carcasse des êtres" (O.C., p.1079).

Le goût du contour estompé s'affirme dans cette remarque ainsi que son goût pour le transitoire et le mouvant dans son éloge des eaux-fortes de Meryon:

> J'ai rarement vu représentée avec plus de poésie la solennité naturelle d'une ville immense. Les majestés de la pierre accumulée, les clochers 'montrant du doigt le ciel', les obélisques de l'industrie vomissant contre le firmament leurs coalitions de fumée... le ciel tumultueux, chargé de colère et de rancune, la profondeur des perspectives...
>
> (O.C., p.1083)

Le poète admet une admiration non moins évidente pour la qualité "moderne" des eaux-fortes de Whistler représentant des scènes embrumées aux bords de la Tamise: "merveilleux fouillis d'agrès, de vergues, de cordages; chaos de brumes, de fourneaux et de fumées tirebouchonnées; poésie profonde et compliquée d'une vaste capitale" (O.C., p.1148). On ne peut que regretter que Baudelaire n'ait pas vu la série d'études faites par Monet, en 1877, des jeux de la lumière tamisée à travers les vapeurs blanches, roses, bleues et violettes de la Gare Saint-Lazare ou les effets du brouillard sur la Tamise, du même artiste.

Ce que Baudelaire et les Impressionnistes avaient en commun, c'était la recherche du passager et de l'éphémère, de cette "fugitive beauté" figée dans "A une passante" (F.M., XCIII), dont "La Place Pigalle" de Renoir, par exemple, semble une imitation visible, avec une jeune fille au premier plan et, en arrière-plan, des formes vaporeuses de la foule parisienne. Ce désir d'arrêter le moment transitoire (10) dans la vie animée et tumultueuse d'une grande capitale est ce qui séduit surtout le poète dans les croquis de Constantin Guys, qui "a cherché partout la beauté passagère, fugace, de la vie présente, le caractère...[de] la 'modernité'" (O.C., p. 1192), beauté que Baudelaire devait célébrer dans Le Spleen de Paris.

Vu l'évidente similitude entre le goût baudelairien pour les formes suggérées derrière les vapeurs d'une grande ville et les tableaux aux couleurs diaphanes et tremblantes des Impressionnistes, ainsi que l'admiration de Baudelaire pour des peintres pré-impressionnistes tels que Legros, Manet et Jonkind, tous "des hommes d'un talent mûr et profond" (O.C., p.1147), il est surprenant qu'il n'ait jamais écrit d'article sur le salon des Refusés. Cette exposition, qui eut lieu à Paris en 1863, offrait des tableaux faits, outre les trois artistes déjà mentionnés, par Whistler et Pissaro. Comme l'article sur les aquarellistes anglais que Baudelaire avait l'intention d'écrire (11), on ne saurait que trop regretter son silence sur la première exposition impressionniste.

L'excitation qu'éprouve le poète dans "le paysage des grandes villes" (O.C., p.1083) est évidemment analogue à celle que lui inspirent certains paysages ruraux, si l'on en croit cette note sur "L'Art philosophique": "Le vertige senti dans les grandes villes est analogue au vertige éprouvé au sein de la nature. - Délices du chaos et de l'immensité" (O.C., p.1107).

Baudelaire aimait un type de paysage tout particulier qui fait appel à son côté romantique et qui sert aussi comme toile de fond à plusieurs de ses poèmes. C'est le "paysage de fantaisie" qu'il admire et qu'il décrit dans le "Salon de 1846"; ce paysage à la manière de Rubens, Rembrandt et Watteau, où l'imagination du dessin est "importée" dans la nature: "... des jardins fabuleux, horizons immenses, cours d'eau plus limpides qu'il est naturel ... rochers gigantesques construits dans des proportions idéales, brumes flottantes comme un rêve" (O.C., p.937). Dans le "Salon de 1859", revenant de nouveau sur ce qu'il appelle sa "manie", c'est-à-dire les regrets qu'il éprouve "de voir la part de l'imagination



dans le paysage de plus en plus réduite" (O.C., p.1080), Baudelaire affirme: "Je regrette encore, et j'obéis peut-être à mon insu aux accoutumances de ma jeunesse, le paysage romantique, et même le paysage romanesque qui existait déjà au dix-huitième siècle" (O.C., p.1084).

"Oui, l'imagination fait (12) le paysage", déclare-t-il (O.C., p. 1081), mais il ne faut pas oublier qu'il s'agit non seulement de l'imagination de l'artiste, mais aussi de celle de l'observateur, car Baudelaire écrit dans le "Salon de 1846" que la poésie d'un tableau "doit venir à l'insu de l'artiste", en ajoutant que cette poésie est "le résultat de la peinture elle-même, car elle gît dans l'âme du spectateur et le génie consiste à l'y réveiller" (O.C., p.931). Mais, par quelle technique l'artiste transmet-il son imagination au tableau de manière à exciter aussi l'imagination du spectateur ?

On n'a qu'à se référer aux pages du "Salon de 1846" pour trouver une réponse à cette question. Baudelaire condamne dans le paysage de cette époque "l'influence ingriste" et la "minutie excessive" dans beaucoup de tableaux. "La ligne et le style ne remplacent pas la lumière, l'ombre, les reflets et l'atmosphère colorante" (O.C., p.939) et les artistes qui ignorent cette vérité tombent dans ce que Baudelaire devait appeler, treize ans après, dans le "Salon de 1859", ce "culte niais de la nature, non épurée, non expliquée par l'imagination" (O.C., p.1077). Il ne suffit pas de copier la nature, comme les peintres "réalistes" et "positivistes", mais de la traduire, comme le grand "imaginatif", Delacroix, qui traduit et réforme la nature en fuyant les détails, en suggérant le mouvement par de petites touches, par exemple. Baudelaire avait analysé cette technique, que devaient perfectionner les Impressionnsites, dans le "Salon de 1859": "Plus un tableau est grand, plus la touche doit être

large, cela va sans dire: mais il est bon que les touches ne soient pas matériellement fondues; elles se fondent naturellement à une distance voulue par la loi sympathique qui les a associées. La couleur obtient ainsi plus d'énergie et de fraîcheur" (O.C., p.1042).

Or, de la même façon que les couleurs, les mots aussi "se fondent naturellement" pour suggérer une atmosphère, comme autant de petites touches du pinceau sur la toile de l'imagination. Nous avons examiné cette technique dans "Brumes et Pluies", où le poète, comme le peintre, fuit la description directe en faveur d'une description suggestive. Il donne aux images ce que Sartre appelle "un sens volontairement hésitant, presque effacé ... une existence retenue, fugace, tout semblable à une odeur" (op. cit., p.223). Dans "La Cloche fêlée", l'atmosphère brumeuse sert à évoquer le passé, par exemple:

> Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver,
> D'écouter près du feu qui palpite et qui fume,
> Les souvenirs lointains lentement s'élever
> Au bruit des carillons qui chantent dans la brume.

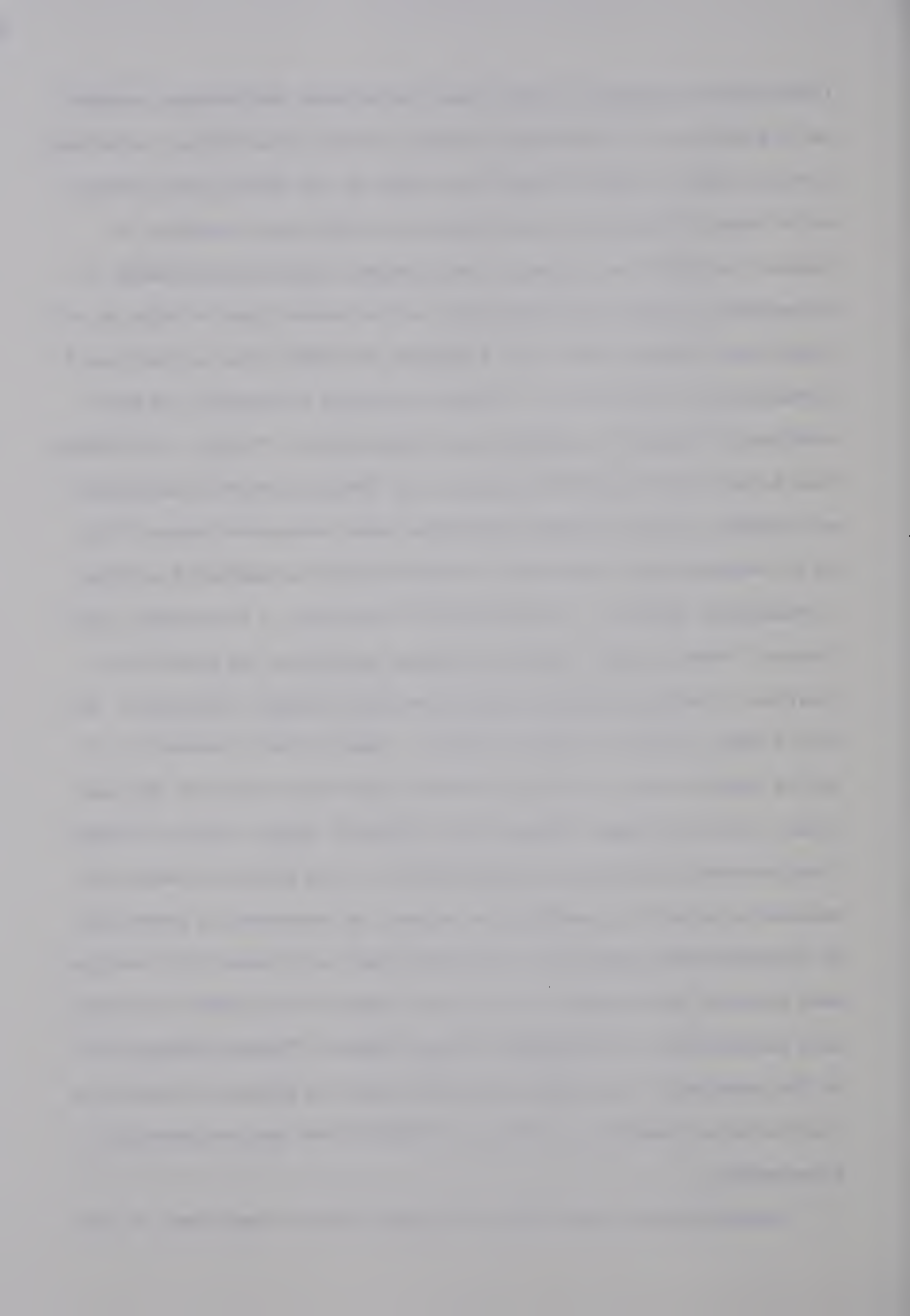
Comme dans "Le Paysage", la masse informe du brouillard donne naissance à la rêverie, ici souvenirs mêlés de joie et de tristesse; les "aimables remords" de "Au Lecteur" qui finissent par accabler le poète dans la strophe finale. Mais, les souvenirs de ces vers, au lieu de se définir au cours du poème, restent à l'état d'ébauche, aussi vagues et indistincts que la brume et la musique qui les ont enfantés. Il appartient au lecteur de les compléter à sa guise, selon son expérience personnelle, peut-être. Ainsi, Baudelaire fait appel à l'imagination de son lecteur, de tout lecteur. "La sensibilité de chacun, c'est son génie" (Fusées, O.C., p.1258).

Si l'imagination est excitée par la suggestion de la chose plutôt que par la chose elle-même, ceci explique la prédilection qu'avait Baude-



laire pour les paysages du Nord, pour les tableaux aux horizons estompés par les vapeurs. "Le romantisme est fils du Nord et le Nord est coloriste, écrit-il dans le "Salon de 1846"; les rêves et les féeries sont enfants de la brume. L'Angleterre, cette patrie des coloristes exaspérés, la Flandre, la moitié de la France, sont plongées dans les brouillards ... En revanche, le Midi est naturaliste, car la nature y est si belle et si claire que l'homme,n'ayant rien à désirer, ne trouve rien de plus beau à inventer que ce qu'il voit... Le Midi est brutal et positif...le Nord souffrant et inquiet se console avec l'imagination..." (O.C., pp.879-880). Dans la même année, Baudelaire publie son "Choix de maximes consolantes sur l'amour", article adressé aux poètes aussi bien qu'aux amants (13), où il réaffirme avec insistance la supériorité de la mentalité nordique - romantisme, mystère - sur la mentalité méridionale - naturalisme, positivisme. "Homme du Nord, ardent navigateur perdu dans les brouillards, chercheur d'aurores boréales plus belles que le soleil, infatigable soifier d'idéal, aimez les femmes froides... Homme du midi, reprend-il, à qui la nature claire ne peut pas donner le goût des secrets et des mystères... que les femmes ardentes vous suffisent" (O.C., p.471). Eu égard à son attitude envers les pays ensoleillés, il est permis de douter que Baudelaire, même s'il possédait les moyens, eût entrepris le Grand Tour de la Méditerranée comme tant d'artistes avant lui. Certes, il n'est jamais retourné aux Tropiques, bien que son esprit en ait gardé des souvenirs indélébiles: une atmosphère exotique émane de "Parfum exotique" et de "La Chevelure", par exemple, mais même dans ces poèmes la lumière, au lieu de faire ressortir les détails, trouble la vue par son intensité éblouissante.

Baudelaire est resté fidèle à son goût pour le romantisme, et les



images poétiques que ce mouvement avait léguées - brumes, mystères, rêves - n'ont jamais cessé d'influencer son esthétique, sauf pendant sa brève période démocratique. Dans son éloge de l'art populaire de Pierre Dupont, le poète renonce aux "accoutumances de sa jeunesse", comme autant de lubies enfantines: "Disparaissez donc, ombres fallacieuses de René, d'Obermann et de Werther; fuyez dans les brouillards du vide, monstrueuses créations de la paresse et de la solitude" (O.C., p.613).

Mais cette attitude n'est pas caractéristique et elle devait disparaître aussi rapidement que la ferveur démocratique de Baudelaire. Les brumes et les vapeurs reviennent exercer leur influence onirique. Dans "Ciel brouillé" (F.M., L), poème qui s'insère dans le cycle de Marie Daubrun, le poète évoque le charme d'un paysage automnal:

> Tu ressembles parfois à ces beaux horizons
> Qu'allument les soleils des brumeuses saisons...
> Comme tu resplendis, paysage mouillé
> Qu'enflamment les rayons tombant d'un ciel brouillé!

Ce séduisant climat correspond à l'âme de Marie, dont les yeux mouillés ont inspiré le poème: "On dirait ton regard d'une vapeur couvert", c'est à travers ce voile formé de pleurs que nous observons ce paysage: "Ton oeil mystérieux... / Réfléchit l'indolence et la pâleur du ciel." Verlaine reprend l'image dans son "Art Poétique": "C'est des beaux yeux derrière des voiles".

Les yeux de Marie ont inspiré un des plus célèbres poèmes de Baudelaire, "L'Invitation au Voyage", composé probablement vers la fin de 1854, d'après Adam (op.cit., p.341). La première strophe, par la puissance suggestive des "soleils mouillés / De ces ciels brouillés" et des yeux "Brillant à travers leurs larmes", nous trempe dans l'eau et la brume sans même les nommer et présage en même temps les canaux et la "chaude lumière"

du pays où le soleil nous mène. En fait, toute la pièce n'est qu'une suggestion rythmique et musicale d'un état d'âme.

La version en prose, publiée en 1857, donne un aperçu plus détaillé sur l'aspect très particulier de ce "pays de Cocagne", sans laisser aucun doute qu'il s'agit là d'un monde idéal rendu parfait et harmonieux par l'art: "Pays singulier, supérieur aux autres, comme l'art l'est à la Nature, où celle-ci est réformée par le rêve, où elle est corrigée, embellie, refondue". Pourtant, même dans ce domaine surnaturel, visiblement inspiré des intérieurs de la peinture hollandaise, Baudelaire ne cherche nullement à imiter l'étonnant détail de Vermeer, par exemple. D'abord, il est intéressant de souligner que ce pays singulier est "noyé dans les brumes de notre Nord" selon les exigences esthétiques du poète. En outre, même dans l'intérieur de l'appartement, les objets sont baignés d'une lumière diffuse: "Les soleils couchants, qui colorent si richement la salle à manger ou le salon, sont tamisés par de belles étoffes ou par ces hautes fenêtres ouvragées que le plomb divise en nombreux compartiments" (14). Il y a plus: cet appartement ressemble, à certains égards, à une conscience vivante:

> Les meubles sont vastes, curieux, bizarres, armés de serrures et de secrets comme des âmes raffinées. Les miroirs, les métaux, les étoffes, l'orfèvrerie et la faïence y jouent pour les yeux une symphonie muette et mystérieuse; et de toutes choses, de tous les coins, des fissures des tiroirs et des plis des étoffes s'échappe un parfum singulier, un 'revenez-y' de Sumatra, qui est comme l'âme de l'appartement.

Lumière douce, secrets, miroirs, métaux, étoffes, parfums, ce sont aussi des attributs de la femme. Baudelaire ne cache pas la métaphore: "Ces trésors, ces meubles, ce luxe, cet ordre, ces parfums, ces fleurs miraculeuses, c'est toi." Ce poème révèle l'origine de l'esthétique de



la chose voilée: la femme (15).

Il est évident que les idées esthétiques de Baudelaire sont profondément enracinées dans la sensualité; les termes qu'il emploie pour décrire le Beau ne permettent pas d'en douter: "Le divin gâteau ... enveloppe amusante, titillante, apéritive..." Le poète s'initie très jeune au "mundus muliebris", d'après ses "Plans et Projets", où il écrit: "Tout jeune, les jupons, la soie, les parfums, les genoux des femmes" (O.C., p.519) et encore dans Fusées: "Le goût précoce des femmes. Je confondais l'odeur de la fourrure avec l'odeur de la femme. Je me souviens.." (O.C., p.1259). Notons dès l'abord que Baudelaire ne se souvient pas du corps de la femme, mais de ses accoutrements, ce qui n'est pas étonnant puisqu'il s'agit de souvenirs d'enfance. Ce qui peut étonner, toutefois, c'est à quel point la fourrure et le parfum se confondent, peut-être inextricablement, avec l'érotisme dans la poésie de Baudelaire, homme. La femme-chat, par exemple:

De sa fourrure blonde et brune
Sort un parfum si doux, qu'un soir
J'en fus embaumé pour l'avoir
Caressé une fois, rien qu'une.

("Le Chat", F.M., LI)

On trouve une image analogue et plus explicite dans l'autre poème du même titre (F.M., XXXIV):

Lorsque mes doigts caressent à loisir
Ta tête et ton dos élastique,
Et que ma main s'enivre du plaisir
De palper ton corps électrique

Je vois ma femme en esprit...

Dans "Le Peintre de la vie moderne", Baudelaire démontre jusqu'à quel point obsédant son "goût précoce des femmes" s'est développé en règle



esthétique:

> Tout ce qui orne la femme, tout ce qui sert à illustrer sa beauté, fait partie d'elle-même, et les artistes qui se sont particulièrement appliqués à l'étude de cet être énigmatique raffolent autant de tout le 'mundus muliebris' que de la femme elle-même. La femme est sans doute une lumière, un regard, une invitation au bonheur, une parole quelquefois; mais elle est surtout une harmonie générale, non seulement dans son allure et le mouvement de ses membres, mais aussi dans les mousselines, les gazes, les vastes et chatoyantes nuées d'étoffes dont elle s'enveloppe, et qui sont comme les attributs et le piédestal de sa divinité; dans le métal et le minéral qui serpentent autour de ses bras et de son cou, qui ajoutent leurs étincelles au feu des regards, ou qui jasent doucement à ses oreilles. Quel poète oserait, dans la peinture du plaisir causé par l'apparition d'une beauté séparer la femme de son costume ? (16) Quel est l'homme qui, dans la rue, au théâtre, au bois, n'a pas joui, de la manière la plus désintéressée, d'une toilette savamment composée et n'en a pas emporté une image inséparable de la beauté de celle à qui elle appartenait, faisant ainsi des deux, de le femme et de la robe, une totalité indivisible ? (O.C., p.1182)

La femme ne doit pas être séparée de ses habits et de sa parure, de cette "enveloppe amusante, titillante, apéritive". En fait, Baudelaire supporte mal la nudité féminine pour la même raison qu'il déteste la peinture ingriste, naturaliste: ni l'une ni l'autre ne laissent plus rien à l'imagination. Etant donné les nombreuses images sexuelles qui sont employées dans Les Fleurs du Mal et le scandale suscité par leur publication, il est curieux que la femme nue y apparaisse si rarement. La femme, pour être belle et mystérieuse, doit laisser deviner ses charmes, comme les contours d'un paysage urbain ou rural, pour être poétiques, doivent être adoucis par le brouillard. Sans cela, elle est "naturelle, c'est-à-dire abominable" (Mon Coeur mis à nu, III).

> (...) elle noyait
> Sa nudité voluptueusement
>
> Dans les baisers du satin et du linge.
>
> ("Un Fantôme", III, F.M., XXXVIII)



En fait, on sait que Baudelaire apercevait une analogie entre les robes des femmes et les conditions atmosphériques, car dans les "Peintres de moeurs", étude qu'il menait sur les costumes, on lit cette note révélatrice: "Allégories mythologiques. - les couleurs (17) que les femmes portent sont celles des Eléments, l'Eau, l'Air, la Terre, le Feu" (O.C., p. 1194), et à plusieurs reprises, en effet, Baudelaire fonde ces deux éléments en une métaphore charmante et délicate. Qui pourrait supposer, par exemple, que ces vers de l'Epilogue du Spleen de Paris étaient adressés non à une femme mais à la ville de Paris ?

> Que tu dormes encor dans les draps du matin,
> Lourde, obscure, enrhumée, ou que tu te pavanes
> Dans les voiles du soir passementés d'or fin
>
> Je t'aime...

Paris personnifié et enveloppé d'un brouillard matinal ressemble à la femme au lit; dans les vapeurs du soir, la ville prend l'aspect d'une de ces femmes de Guys se promenant en voiture ou allant au théâtre, "La fourrure ou la mousseline leur monte jusqu'au menton et déborde comme une vague par-dessus la portière..." (O.C., p.1191).

Dans le poème en prose "Le Crépuscule du soir" (Spleen, XXII), la tombée de la nuit sur la ville fait penser à de "lourdes draperies qu'une main invisible attire des profondeurs de l'Orient", tandis que le poète emploie l'image des habits féminins pour exprimer "les lueurs roses" du soleil couchant derrière le voile des vapeurs crépusculaires: "On dirait encore une de ces robes étranges de danseuses, où une gaze transparente et sombre laisse entrevoir les splendeurs amorties d'une jupe éclatante, comme le noir présent transperce le délicieux passé".

D'autre part, même quand le poète fait de la femme le point culminant de son poème au lieu d'une métaphore, elle ne nous est pas révélée



tout entière. Dans "La Chambre double" (Spleen, V), par exemple, la femme reste idéalisée, c'est-à-dire vue à travers "l'enveloppe amusante" de l'art: "la mousseline pleut abondamment devant les fenêtres et devant le lit; elle s'épanche en cascades neigeuses. Sur ce lit est couchée l'Idole, la souveraine des rêves..."

Ce goût de la parure et de l'ornement approche du fétichisme parfois:

> La très-chère était nue, et, connaissant mon coeur,
> Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores,
>
> ("Les Bijoux", O.C., p.141)

Cependant, la scène dans la chambre de la Fanfarlo montre avec certitude que ce goût de l'artifice va bien au-delà du fétichisme sexuel. On se rappellera que Samuel Cramer, seul enfin dans la chambre à coucher de la Fanfarlo, attend avec impatience l'idole de ses rêves:

> ... Samuel vit s'avancer vers lui la nouvelle déesse de son coeur, dans la splendeur radieuse et sacrée de sa nudité.
>
> Quel est l'homme qui ne voudrait, même au prix de la moitié de ses jours, voir son rêve, son vrai rêve poser sans voile devant lui, et le fantôme adoré de son imagination faire tomber un à un tous les vêtements destinés à protéger contre les yeux du vulgaire ? Mais voilà que Samuel, pris d'un caprice bizarre, se mit à crier comme un enfant gâté: - Je veux Colombine, rends-moi Colombine; rends-la moi telle qu'elle m'est apparue le soir qu'elle m'a rendu fou avec son accoutrement fantasque et son corsage de saltimbanque! (O.C., pp.508-9)

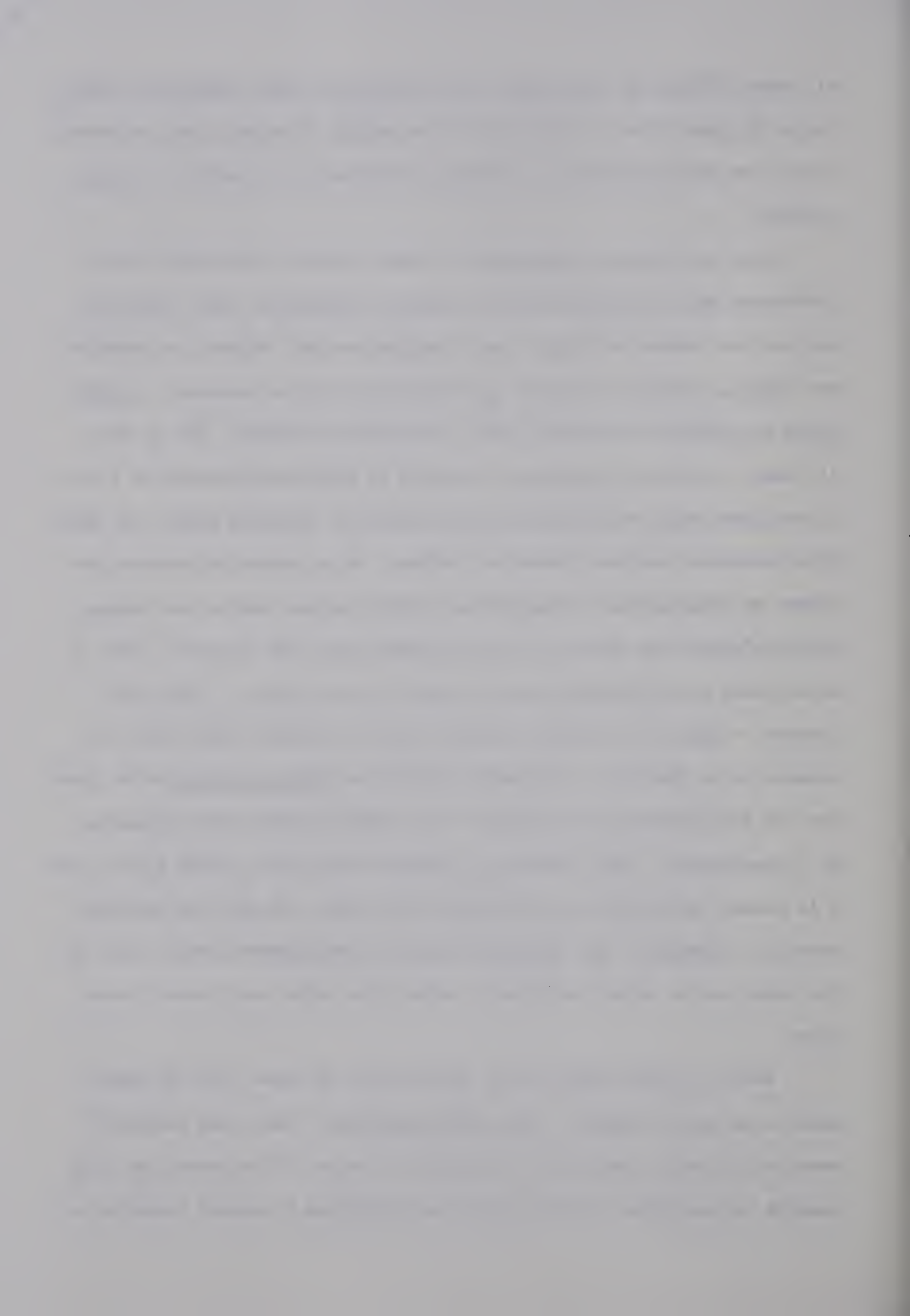
Il est évident que le "caprice bizarre" de Samuel Cramer doit se comprendre au niveau esthétique, à moins qu'on ne se contente de prendre la scène comme une simple farce. D'ailleurs, le mot "bizarre" n'est pas comme tout autre; ainsi que "spirituel" ou "étrange", il ne s'emploie que dans un sens très restreint, le sens esthétique. En fait, la scène dans la chambre de la Fanfarlo est une allégorie de la suprématie de l'Art sur le Ré-



el. Dans l'"Eloge du maquillage" de l'article sur Guys, Baudelaire déclare que la femme "doit se dorer pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au-dessus de la nature..." (O.C., p.1184).

Mais ce n'est pas uniquement la femme qui doit s'embellir; cette préférence pour l'artificiel sur le naturel s'étend sur tout l'univers, qui est une "espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer" (O.C., p.1044). On dirait que Baudelaire, dès sa jeunesse - La Fanfarlo fut publiée en janvier 1847 - apercevait la réalité, que ce soit la femme, la ville, le paysage, à travers le voile embellissant de l'art. Il explique ainsi son "caprice bizarre" dans le "Salon de 1859": "Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve artistement exprimés et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers. Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai" (18). Il ne se donne pas d'illusions sur la nature de ces choses - "elles sont fausses" - mais il les préfère malgré cela à la réalité toute crue. La chambre de la Fanfarlo, "La Chambre double" du Spleen de Paris et la chambre des deux "Invitation au Voyage" sont toutes situées dans le domaine de l'imagination, "Pays singulier, supérieur aux autres, comme l'art l'est à la Nature, où celle-ci est réformée par le rêve, où elle est corrigée, embellie, refondue". Cet "élément éternel" du Beau baudelairien n'est autre chose que la nature extérieure rendue plus belle par l'esprit créateur.

Bref, il paraît légitime de conclure que la brume, bien qu'ayant parfois un aspect négatif, voire dépersonnalisant, sert plus souvent à embellir la scène plutôt qu'à l'effacer. En outre, il ne serait pas trop exagéré de considérer la brume comme une métaphore à travers laquelle le



poète laisse filtrer sa manière très personnelle de voir la réalité. Baudelaire ne supporte pas l'observation directe des choses parce que cette méthode n'engage pas l'imagination, seulement les sens. Ceci se voit dans son amour du paysage romantique, dans son goût pour le théâtre et dans sa manie pour les robes des femmes, pour le maquillage et pour la parure. Préférant la suggestion des choses, il essaie de transmettre un effet évocateur dans sa poésie et de faire rêver ainsi le lecteur. La poésie baudelairienne, pour cette raison, évoque, elle ne décrit pas, car Baudelaire le déclare lui-même dans son essai sur Victor Hugo: "En décrivant ce qui est, le poète se dégrade et descend au rang du professeur; en racontant le possible, il reste fidèle à sa fonction" (O.C., p.711). La brume, en adoucissant les contours, élargit les limites du possible.



NOTES

(1) "Pièce vraisemblablement écrite durant le séjour de Baudelaire à l'île Maurice...", affirme Le Dantec (O.C., p.1574)

(2) J.-P. Sartre dit que, pour Baudelaire, "La mer... c'est l'esprit" (Op.cit., p.137). Plus exactement, elle est dans ce poème symbole de la folie sur laquelle la raison est ballotée comme un navire. L'illimité de la mer est le symbole de l'illimité de la pensée humaine: "Pourquoi le spectacle de la mer est-il si infiniment et si éternellement agréable? Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà son infini diminutif. Qu'importe s'il suffit à suggérer l'idée de l'infini total?" écrit Baudelaire dans Mon coeur mis à nu (O.C., p.1290). Les mentions de la mer étant très nombreuses dans l'oeuvre de Baudelaire, nous n'en signalerons ici que plusieurs des plus importantes. Victor Hugo, par exemple, est "emporté par tout symbole de l'infini, la mer, le ciel" (O.C., p.708), tandis que l'amante du poète dans le poème en prose "L'Invitation au Voyage" conduit ses pensées "vers la mer qui est l'infini". C'est la qualité "informe et multiforme" de l'eau qui fascine le poète dans "Les Bienfaits de la lune"; l'eau semble refléter le caractère fugace et insaisissable de l'esprit. Notons également cette phrase du poème en prose "Déjà" qui exprime une même admiration pour l'infinie variété de la mer, en apparence invariable: "... cette mer si infiniment variée dans son effrayante simplicité". Valéry exprime un sentiment analogue devant l'immensité de la mer dans le "Cimetière marin": "La mer! la mer toujours recommencée!"
Mais, si la mer est pour Baudelaire un symbole de l'infini, elle est capable, comme l'idée de l'infini, de susciter l'extase ou l'accablement, selon la loi de la réalité bipolaire (voir note 1, chapitre I). Il suffit de comparer les vers suivants:

Homme libre, toujours tu chériras la mer!
La mer est ton miroir...

("L'Homme et la mer", F.M., XIV)

Je te hais, Océan! tes bonds et tes tumultes,
Mon esprit les retrouve en lui...

("Obsession", F.M., LXXIX)

(3) Le mot est employé aussi dans "Le Flacon" (F.M., XLVIII): "...un gouffre obscurci de miasmes humains" où il évoque des images malsaines et putrides, pareilles à celles que contient le même terme dans "Elévation".

(4) Ce mot paraît également dans "Le Léthé" (O.C., p.139):

Je sucerai pour noyer ma rancoeur,
Le népenthès et la bonne ciguë
Aux bouts charmants de cette gorge aiguë

ainsi que dans les Paradis Artificiels : "Une heure après qu'il eut absorbé la teinture d'opium... toute douleur avait disparu.. Quel en-



lèvement de l'esprit!... Etait-ce donc là la panacée, le 'pharmakon népenthès' pour toutes les douleurs humaines?" (O.C., p.410). On se heurte ici à un autre paradoxe de l'univers baudelairien car, bien que cherchant parfois à abolir la douleur, le poète la considère, par contre, nécessaire à la fécondité artistique. Cette croyance court comme un fil conducteur à travers toute l'oeuvre de Baudelaire qui, à son tour, l'a héritée du mouvement romantique (cf. par exemple, Chateaubriand: "Je trouvai même une sorte de satisfaction inattendue dans la plénitude de mon chagrin, et je m'aperçus, avec un secret mouvement de joie, que la douleur n'est pas une affection qu'on épuise comme le plaisir". René [Paris: Garnier, 1962] p.234). On se souviendra de ce vers de "Bénédiction": "Je sais que la douleur est la noblesse unique". Notons aussi à cet égard que Hégésippe Moreau est à plaindre, puisqu'il "n'aimait pas la douleur; il ne la reconnaissait pas comme un bienfait..." (O.C., p.732), il ne possédait pas ce que Baudelaire appelle dans son article sur Wagner "cette facilité à souffrir, commune à tous les artistes" (O.C., p.1216). Ce paradoxe se résoud si l'on comprend que, chez Baudelaire, la douleur est un mal spirituel mais, en même temps, une nécessité esthétique. Pour une étude approfondie du rôle de la douleur dans la poétique baudelairienne, voir le livre de Georges Blin, Le Sadisme de Baudelaire, (Paris: Corti, 1948).

(5) Cf. "Le Peintre de la vie moderne" (O.C., p.1180): "Les suggestions font partie d'une idée mère et, en les montrant successivement, on peut la faire deviner".

(6) Mallarmé va plus loin dans "Renouveau" où il considère le printemps comme une force corruptrice de la contemplation lucide qu'il trouve en hiver:

> Le printemps maladif a chassé tristement
> L'hiver, saison de l'art serein, l'hiver lucide.

(7) Pour une étude de la nuit dans la poétique baudelairienne, nous renvoyons le lecteur à l'article de Gérald Antoine, "La Nuit chez Baudelaire", Revue d'histoire littéraire de la France, 67 (1967), pp. 375-401. L'auteur y découvre la célèbre bipolarité de l'univers baudelairien où la nuit est tantôt symbole de l'au-delà, tantôt symbole du gouffre et de la mort. Ce dernier thème est soumis à une fascinante étude par Marc Eigeldinger dans "Baudelaire et la conscience de la mort", Etudes Littéraires (Montréal) avril 1968, pp.51-65.

(8) En admirant les eaux-fortes de Meryon, Baudelaire voit une correspondance du double beau dans les monuments massifs de la capitale: "... les prodigieux échafaudages des monuments en réparation, appliquant sur le corps solide de l'architecture leur architecture à jour d'une beauté si paradoxale..." (O.C., p.1083).

(9) Le navire, comme la femme (voir note 15), provoque la pensée voyageuse, le rêve. Ces deux symboles si aimés de Baudelaire se fondent pour créer une des plus belles métaphores dans "Le Beau Navire" (F.M., LII):

> Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large,
> Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large,

Chargé de toile, et va roulant
Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent.

Les deux éléments de l'image sont si bien soudés, le rythme si évocateur du mouvement de la femme et du navire, que le poète-sorcier opère sur notre perception un effet analogue à celui provoqué par les dessins trompe-l'oeil des psychologues qui peuvent représenter alternativement une urne grecque ou deux profils humains, selon l'optique de l'observateur.
Sur l'esthétique du navire, voir Fusées, VIII et surtout XV.
Nous attirons l'attention du lecteur sur deux articles, le premier de Henri Peyre, "L'Image du navire chez Baudelaire", Modern Language Notes, 44 (novembre 1929) pp.447-450; le second de James Whitlow, "The Ship Cycle in Les Fleurs du Mal", dans Explorations of Literature, R.M. Reck, éd., Louisiana State Univ. Humanities Series, (Baton Rouge: La. Sta. Univ. Press, 1966), pp.145-153.

(10) Voir le chapitre III de notre thèse sur la question du transitoire et du souvenir.

(11) "L'Exposition universelle de 1855" (O.C., p.960): "L'exposition des peintres anglais est très belle, très singulièrement belle, et digne d'une longue et patiente étude... Je retarde pour mieux faire."

(12) Nous adoptons le texte de 1868. Voir Le Dantec (p.1704) et Lemaitre (op.cit., p.376) pour une discussion des deux choix - 'fait' et 'fuit'.

(13) Il existe une évidente parenté entre le personnage de l'artiste et celui de l'amant, l'un et l'autre étant en quête de la perfection et de l'idéal. Ce rapport se manifeste plus loin, d'ailleurs, dans l'article que nous citons dans notre texte, "Choix de maximes consolantes...", là où Baudelaire déclare que le grand amant, don Juan "est devenu... un flâneur artistique, courant après la perfection" (O.C., p.475).
Il y a lieu de noter, en outre, que les "Femmes Damnées" (F.M., CXI), créatures aux "soifs inassouvies", sont aussi qualifiées de "chercheuses d'infini" (v.23). Adam dit à propos de ce poème: "Voilà sans doute le sens que Baudelaire découvrait au saphisme... insatisfaction, recherche d'un au-delà de l'amour vulgaire" (op.cit., p.413, n.4). Au surplus, Crépet dans ce poème voit un "symbole de ses propres aspirations [c-à-d. du poète] vers l'impossible" (cité par Austin dans L'Univers poétique de Baudelaire: symbolique et symbolisme, [Paris: Merc. de France, 1956], p.125).
Les vers suivants de "La Rançon" (Epaves) soulignent cette analogie entre artiste et amant:

L'homme a, pour payer sa rançon,
Deux champs au tuf profond et riche,
. . . .
L'un est l'Art, et l'autre l'Amour.

(14) Description inspirée sans doute d'un ou plusieurs tableaux flamands ou hollandais, mais qui tient aussi d'une phrase du "Jeune Enchanteur", nouvelle traduite par Baudelaire avant 1846: "Cet appartement

délicieusement sculpté et orné regardait le couchant, et le soleil prenait plaisir à tamiser ses rayons cramoisis à travers le cristal des fenêtres" (O.C., p.1475).

(15) La femme, comme la douleur (voir note 4), est un mal spirituel mais une nécessité esthétique. Sur le mépris de Baudelaire envers la femme, voir Mon coeur mis à nu III, XVI, XVII, XXVII entre autres. L'ambiguïté de son attitude s'explique parfaitement dans ce passage sur Delacroix: "Il considérait la femme comme un objet d'art, délicieux et propre à exciter l'esprit, mais un objet d'art désobéissant et troublant si on lui livre le seuil du coeur, et dévorant gloutonnement le temps et les forces" (O.C., p.1138). Ces mots s'appliquent aussi bien, mieux peut-être, à la pensée de Baudelaire. Voir, par exemple, "Le Galant Tireur" (Spleen, XLIII).
Comme le navire (voir note 9), la femme invite à la rêverie. C'est l'être "pour qui, mais surtout par qui les artistes et les poètes composent leurs plus délicats bijoux..." écrit le poète dans "Le Peintre de la vie moderne" (O.C., p.1181). "Parfum exotique", "La Chevelure", "Le Beau Navire", "L'Invitation au Voyage"... tous ces poèmes et bien d'autres des Fleurs du Mal confirment cette assertion.

(16) Gautier n'a pas de scrupules à cet égard. Dans Mademoiselle de Maupin, d'Albert admire longtemps la belle Rosalinde qui se présente devant lui "sans aucun voile". Il ne partage pas non plus le "caprice bizarre" de Samuel Cramer "car, quelque amour de l'art qu'on ait, il est des choses qu'on ne peut pas longtemps se contenter de regarder, affirme Gautier. Il enleva la belle dans ses bras et la porta au lit.." (éd. Garnier-Flammarion: Paris, 1966, p.369). A la différence de Maupin, on a l'impression que la scène amoureuse dans La Fanfarlo , bien qu'érotique, est essentiellement une expérience esthétique. L'amour était chez Samuel Cramer "moins une affaire des sens que du raisonnement. C'était surtout l'admiration et l'appétit du beau..." nous signale Baudelaire (O.C., p.509).

(17) Dans l'édition des oeuvres critiques de Lemaitre, on lit, au lieu de 'couleurs', le mot 'robes' (op.cit., p.519), comparaison d'autant plus explicite.

(18) O.C., p.1085. Voir aussi l'attrait surréaliste du théâtre dans le poème en prose "Les Vocations": "Hier on m'a mené au théâtre... Ah! c'est bien beau! Les femmes sont bien plus belles et bien plus grandes que celles qui viennent nous voir à la maison... on ne peut pas s'empêcher de les aimer" (O.C., p.281). On sait que Marie Daubrun était comédienne et que Baudelaire l'avait admirée à la Porte Saint-Martin.

J'ai vu parfois au fond d'un théâtre banal
Qu'enflammait l'orchestre sonore,
. . . .
Un être, qui n'était que lumière, or et gaze...

("L'Irréparable", F.M., LIV)

Chapitre III

Les Nuages

"Yo amo los mundos sutiles
Ingrávidos y gentiles..."
(Antonio Machado)

"Un nuage sur l'âme couvre et décolore plus la terre qu'un nuage sur l'horizon; le spectacle est dans le spectateur."
(Lamartine)

Si la brume est "l'enveloppe titillante" qui excite l'imagination du poète en lui voilant l'apparence nette des choses, le nuage est le phénomène naturel qui imite le mieux l'apparence des pensées.

On sait que la poésie baudelairienne est essentiellement introspective, donc plus préoccupée de la vie affective; le poète lui-même affirme sa prédilection pour le monde spirituel sur le matériel dans Fusées, (I): "Ce qui est créé par l'esprit est plus vivant que la matière". M. Richter a raison lorsqu'il déclare que "le Moi reste le miroir focal de toutes les contemplations de Baudelaire" (1), et J.-P. Sartre va jusqu'à conclure que le poète était tellement soucieux de sa propre existence mentale que ses poèmes sont, en quelque sorte, des corporifications de ses propres pensées:

> Tout l'effort de Baudelaire a été pour récupérer sa conscience pour la posséder comme une chose dans le creux de ses mains et c'est pourquoi il attrape au



> vol tout ce qui offre l'apparence d'une conscience objectivée: parfums, lumières tamisées, musiques lointaines (...) autant d'images aussitôt absorbées, consommées comme des hosties, de son insaisissable existence. Il a été hanté par le désir de palper des pensées devenues choses - ses propres pensées incarnées" (op.cit., p.223).

Nous croyons pouvoir montrer que ce désir de donner corps aux pensées explique dans une large mesure la valeur symbolique du nuage dans les climats oniriques baudelairiens.

A en croire "Les Vocations" (Spleen, XXXI), Baudelaire, très jeune, associe le nuage à la notion de la divinité. On se souviendra que, dans ce poème, "quatre beaux garçons" causaient de leurs aventures et que l'un d'eux s'écrie soudain:

> 'Regardez, regardez là-bas...! Le voyez-vous ? Il est assis sur ce petit nuage isolé, ce petit nuage couleur de feu, qui marche doucement. Lui aussi, on dirait qu'il nous regarde.' -- 'Mais qui donc ?' demandèrent les autres. -- 'Dieu !' répondit-il avec un accent parfait de conviction. 'Ah! il est déjà bien loin... Ah! on ne le voit plus!' Et l'enfant resta longtemps tourné du même côté, fixant sur la ligne qui sépare la terre du ciel des yeux où brillait une inexprimable expression d'extase et de regret.

Si l'on considère, comme Lemaitre, que "Les Vocations" sont "une sorte d'autobiographie psychologique de Baudelaire qui dresse, pour ainsi dire, l'inventaire de ses nostalgies et ses rêves" (op.cit., p.135), il est évident que le poète donne, dans cet épisode, un aperçu sur la joie qu'il ressentait à croire sincèrement en un Dieu personnel qui habiterait le ciel, veillant sur tout le monde, ainsi que sur la nostalgie qu'il éprouve à la perte de cette simple foi d'enfant.

Les traces de cette croyance d'enfance dans les nuages et dans le ciel comme le domaine de Dieu sont encore visibles dans les deux poèmes "Bénédiction" (F.M., I) et "L'Albatros" (F.M., II), où les nuages sont



symboles d'un ailleurs, refuge contre les malheurs terrestres.

Par exemple, dans "L'Albatros", on voit un thème cher aux Romantiques - l'âme exilée du ciel. On connaît la célèbre comparaison du dernier quatrain:

> Le Poète est semblable au prince des nuées
> Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
> Exilé sur le sol au milieu des huées,
> Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Dans "Bénédiction", pièce qui précède "L'Albatros" dans les Fleurs du Mal, mais dont la date de composition est ultérieure à celui-ci (2), le poète maudit voit dans le ciel une consolation à sa souffrance sur terre:

> Il joue avec le vent, cause avec le nuage,
> Et s'enivre en chantant du chemin de la croix;

Cependant, les deux vers suivants donnent à penser que ce refuge est provisoire et que le malheur est inévitable:

> Et l'Esprit qui le suit dans son pèlerinage
> Pleure de le voir gai comme un oiseau des bois.

Baudelaire emploie toujours un vocabulaire d'ordre religieux - "chemin de la croix", "l'Esprit", "pèlerinage" - mais on devine dans ces vers un désenchantement éventuel pareil à celui exprimé dans "Les Vocations".

En fait, il est possible de retracer l'évolution du nuage comme symbole du divin en emblème esthétique. Cette métamorphose se voit dans le rapprochement qu'on peut faire entre le poème de jeunesse, "Incompatibilité" (O.C., p.193), et le poème en prose, "Le Gâteau" (Spleen, XV).

Baudelaire a composé "Incompatibilité" à la suite d'un séjour dans les Pyrénées en 1838; le poème emploie la description directe d'une scène de la nature, chose assez rare chez Baudelaire, comme nous l'avons déjà noté (3). Toutefois, cette scène -- un lac dans lequel sont reflétés

le ciel et les montagnes -- n'inspire chez le jeune Baudelaire aucune joie; bien au contraire, il se sent inquiet devant cette majesté immobile et ce silence immense, "Le silence qui fait qu'on voudrait se sauver" (v. 18). L'impassibilité de la Nature et la sensibilité du poète lui semblent incompatibles, d'où le titre de la pièce. Plus tard, viendra le déchiffrage de la Nature, qu'il envisagera comme un grand dictionnaire où il comprendra "Le langage des fleurs et des choses muettes" ("Elévation"). Mais, pour le moment, Elle reste inintelligible, mystérieuse:

> ... ces monts, là-bas,
> Ecoutent, recueillis, dans leur grave attitude,
> Un mystère divin que l'homme n'entend pas.

L'existence de cet autre monde silencieux symbolisée dans un nuage solitaire flottant à travers l'immensité, la seule chose à interrompre l'immobilité de la scène:

> Et lorsque par hasard une nuée errante
> Assombrit dans son vol le lac silencieux,
> On croirait voir la robe ou l'ombre transparente
> D'un esprit qui voyage et passe dans les cieux.

Une vingtaine d'années plus tard, Baudelaire ressuscite cette image et, la transformant en prose, l'introduit dans son poème "Le Gâteau":

> Sur le petit lac immobile, noir de son immense profondeur, passait quelquefois l'ombre d'un nuage, comme le reflet du manteau d'un géant aérien volant à travers le ciel.

La ressemblance entre ces deux images est évidente, mais, dans l'intervalle entre 1838 et 1862 (date de publication du poème en prose), leur valeur a sensiblement changé pour le poète. Tandis que dans "Incompatibilité", l'image a une signification mystique qui se joindra plus tard, dans "Correspondances" (4), à la théorie swedenborgienne, dans "Le Gâteau",

d'autre part, cette même image est source d'une jouissance purement esthétique. "Et je me souviens, continue Baudelaire après avoir décrit le nuage traversant le lac, que cette sensation solennelle et rare, causée par un grand mouvement parfaitement silencieux, me remplissait d'une joie mêlée de peur."

On comprendra mieux que Baudelaire parle ici au niveau esthétique si l'on tient compte du fait que le poète éprouve une autre "sensation solennelle et rare" très analogue devant le navire (5) qui ressemble au nuage solitaire par son mouvement rythmique et grâcieux. Dans Fusées, Baudelaire analyse cette joie:

> Je crois que le charme infini et mystérieux qui gît dans la contemplation d'un navire, et surtout d'un navire en mouvement, tient (...) à la régularité et à la symétrie qui sont un des besoins primordiaux de l'esprit humain (...) et à la multiplication successive et à la génération de toutes les courbes et figures imaginaires opérées dans l'espace par les éléments réels de l'objet.
> L'idée poétique qui se dégage de cette opération du mouvement dans les lignes est l'hypothèse d'un être vaste, immense, compliqué, mais eurythmique, d'un animal plein de génie, souffrant et soupirant tous les soupirs et toutes les ambitions humaines.
>
> (O.C., p.1261)

Dans les deux cas, celui du nuage et celui du navire, Baudelaire est fasciné par la beauté dans la forme et dans le mouvement de deux corps énormes -- "... un géant aérien", "... un être vaste, immense". Le nuage, de pair avec le navire et la femme, est donc admiré pour sa grâce et son mouvement, pour son "harmonie générale" comme disait Baudelaire à propos de la femme (O.C., p.1182).

En réalité, dans "Le Gâteau", le nuage est en quelque sorte un emblème du beau flottant à travers la toile de fond d'un paysage surnaturaliste, comme "l'Etre aux ailes de gaze" à travers la scène du théâtre de

la Porte-Saint-Martin (6). Le paysage dans "Le Gâteau", bien qu'emprunté visiblement à "Incompatibilité", n'a rien de commun avec le paysage du poème de jeunesse en fonction de sa signification. Dans "Incompatibilité", le paysage paraît comme un "morne désert" tandis que dans "Le Gâteau", c'est un paradis artificiel, une expression poétique de l'état d'âme du poète: "Bref, déclare le poète en surveillant ce domaine merveilleux, je me sentais, grâce à l'enthousiasmante beauté dont j'étais environné, en parfaite paix avec moi-même et avec l'univers". Dans de nombreuses autres pièces, Baudelaire invoque le paysage surnaturaliste pour exprimer cette joie extatique d'ordre intellectuel, ce qu'il appelle dans son article sur Edgar Poe "excitation de l'âme"; dans "L'Invitation au Voyage", "Elévation", "La Chambre double", "Rêve parisien", pour n'en mentionner que quelques-unes. Dans "Le Gâteau", d'ailleurs, l'esprit du poète a peint un tableau qui tient du théâtre et de son goût de l'artifice, tableau surnaturel où le nuage solitaire flottant dans un ciel pur joue un rôle décoratif et quelque peu stylisé, comme dans la peinture chinoise ou dans les miniatures persanes.

Pourtant, l'enthousiasme qu'avait Baudelaire pour le nuage fantomatique dans un monde imaginaire où tout est bien ordonné, où "la Nature ... est réformée par le rêve", selon les exigences de son esthétique, n'était pas limité à ce genre de nuage ornemental. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, Baudelaire adorait les gros nuages turbulents et chaotiques autant que les nuages légers et solitaires, dont la forme et le mouvement obéissaient à la loi de "l'harmonie générale". Il semble être tiraillé entre le désir de contrôler et de corriger la Nature et le désir de jouir de sa beauté changeante et insaisissable.

Baudelaire avait sans doute regardé longuement les jeux mobiles des

nuages sur la mer au large de Honfleur et c'est justement leur désordre et leur tumulte qu'il admire dans les marines de Boudin. Dans le "Salon de 1859", il décrit ainsi les "prodigieuses magies de l'air et de l'eau" captées par le peintre normand, précurseur du mouvement impressionniste:

> Je n'exagère rien. J'ai vu. A la fin tous ces nuages aux formes fantastiques et lumineuses, ces ténèbres chaotiques, ces immensités vertes et roses, suspendues et ajoutées les unes aux autres, ces fournaises béantes, ces firmaments de satin noir ou violet... ces horizons en deuil ou ruisselants de métal fondu, toutes ces profondeurs, toutes ces splendeurs, me montèrent au cerveau comme une boisson capiteuse ou comme l'éloquence de l'opium (O.C., p.1082).

Les tableaux mouvementés de Boudin ne ressemblent en rien à la sérénité et à l'ordre des paysages surnaturalistes de l'univers baudelairien; mais, malgré le désordre, Baudelaire raffole des marines de Boudin, de la mer et des nuages balayés par le vent. Pourquoi ?

La contradiction apparente s'explique dans l'essai sur Constantin Guys que Baudelaire aurait écrit vers la fin de la même année que le "Salon de 1859" (7). Dans le chapitre traitant de l'artiste dans cette étude, Baudelaire se montre frappé par la technique d'ébauche employée par Guys, qui dessinait "comme s'il craignait que les images ne lui échappent". Au fur et à mesure que l'artiste reproduit des scènes de la vie universelle des grandes capitales, grâce au procédé de l'art mnémonique, "les choses renaissent sur le papier, naturelles et plus que naturelles, belles et plus que belles, singulières et douées d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur. La fantasmagorie a été extraite de la nature" (O.C., p.1162).

Or, ce que Guys a réussi a faire dans les foules des grandes villes, Boudin l'a fait dans ses marines: il a attrapé au vol et a fixé dans ses tableaux l'impression du mouvement, du jeu de la lumière sur la mer et



les nuages; il a éternisé les beautés fugitives de la nature, comme Guys les beautés passantes de la vie de capitale. Bref, il a réussi à "tirer l'éternel du transitoire" (O.C., p.1163), comme le fait le peintre de la vie moderne.

Nous avons effleuré dans le chapitre précédent la question de la beauté passagère que l'art de Constantin Guys cherchait à fixer dans l'espace; beauté du mouvement et du rythme. Il convient, à ce point, de nous attarder pendant quelque temps sur cette question pour mieux apprécier toute la valeur symbolique du nuage.

Comme les croquis de Guys, la poésie baudelairienne a souvent recours à la "mnémotechnie du beau", c'est à dire qu'elle cherche à évoquer, grâce à la mémoire, certains moments passés de l'existence. "Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses" dit le poète dans "Le Balcon" (F.M., XXXVI).

Pour Baudelaire donc, la poésie a souvent une fonction essentiellement résurrectionniste (8) qui est forcément tournée vers le passé et le souvenir. Par "une espèce de sorcellerie évocatoire" telle que celle que Baudelaire découvrait dans la poésie de Gautier (O.C., p.690), le poète s'efforce de rendre présent le moment passé, thème central du poème "Un Fantôme" (F.M., XXXVIII):

> Charme profond, magique, dont nous grise
> Dans le présent le passé restauré!

J.-P. Sartre considère que le présent n'avait de sens pour Baudelaire qu'en tant que saillie inséparable du passé: "la dimension principale de la temporalité pour Baudelaire, déclare le philosophe-critique, c'est le passé... qui donne son sens au présent" (9). Le moment passé n'a pourtant pas d'autre existence pour l'intelligence que dans la mémoire, d'où le rôle important du souvenir, du regret, du monde de l'esprit, seuls domai-

nes qui contiennent le passé. Le nuage, dans l'esthétique baudelairienne, est le symbole privilégié de cette existence mentale.

A la seule exception près, peut-être, des "Tristesses de la lune" (F.M., LXV), le nuage est toujours associé à la pensée et aux émotions humaines. Ce poème représente le seul exemple où le nuage égale matière plutôt qu'esprit. Adam considère que cette pièce date d'une période ancienne (op.cit., p.356), en raison de l'influence apparente surtout d'Esquiros et du romantisme antérieur en général. Quoi qu'il en soit, elle est d'une délicatesse si fine qu'elle se range parmi d'autres chefs-d'oeuvre de la métaphore baudelairienne tels que "Le Navire", "La Musique" et "La Chevelure". En fait, les nuages des "Tristesses de la lune" forment un cadre argenté autour de la lune;sans jamais les nommer dans le poème, mais avec la seule force de la "sorcellerie évocatoire", le poète fait des nuages des coussins et de "molles avalanches" de satin où s'étale voluptueusement la Déesse. Toutefois, même dans ce portrait sensuel, les nuages ne peuvent pas rester tout à fait écartés de leur fonction usuelle d'images spirituelles, car, sous l'effet surnaturalisant de la lune, les formes volumineuses des nuages baignés de lumière froide semblent des "visions blanches / Qui montent dans l'azur comme des floraisons".

Le nuage se prête parfaitement à sa fonction de symbole de l'esprit parce qu'il en partage les qualités essentielles, telles que mobilité, fugacité, impalpabilité. Baudelaire prend plaisir à discerner dans les formes toujours changeantes des nuages l'activité incessante de sa propre conscience pensante.

Dans "La Soupe et les Nuages" (Spleen, XLIV), le poète contemple par la fenêtre ouverte "les mouvantes architectures que Dieu fait avec les vapeurs, les merveilleuses constructions de l'impalpable", tandis que

dans les Paradis Artificiels, cela ne fait pas de doute que c'est le poète et non Dieu qui est créateur de ces splendeurs fantastiques. Sous l'effet de la drogue, nous raconte Baudelaire, "d'étonnantes et monstrueuses architectures se dressaient dans son (10) cerveau, semblables à ces constructions mouvantes que l'oeil du poète aperçoit dans les nuages colorés par le soleil couchant" (O.C., p.428).

Dans "Le Voyage" (F.M., CXXVI), les merveilles terrestres s'avèrent bien inférieures aux splendeurs oniriques de la pensée; de retour de leurs longs voyages en quête de satisfaction spirituelle, les poètes, "étonnants voyageurs", déclarent:

> Les plus riches cités, les plus grands paysages
> Jamais ne contenaient l'attrait mystérieux
> De ceux que le hasard fait avec les nuages.
>
> (v.65-67)

Comme le disait déjà Chateaubriand dans ses Mémoires d'Outre-tombe: "l'homme n'a pas besoin de voyager pour s'agrandir; il porte en lui l'immensité" (11).

Dans "Les Vocations", le poète dépeint les nuages comme des formes corporifiées qui flottent au-dessus d'un paysage surnaturaliste, comme des pensées figées: "Dans un beau jardin où les rayons d'un soleil automnal semblaient s'attarder à plaisir, sous un ciel déjà verdâtre où des nuages flottaient comme des continents en voyage...", tandis que dans un autre paysage des Paradis Artificiels, les nuages semblent se gonfler sous l'influence du deuil au point où leur grandeur accentue la petitesse des douleurs humaines:

> L'auteur a remarqué que la mort de ceux qui nous sont chers, et généralement la contemplation de la mort, affecte bien plus notre âme pendant l'été que dans les autres saisons de l'année. Le ciel y paraît plus

> élevé, plus lointain, plus infini. Les nuages, par lesquels l'oeil apprécie la distance du pavillon céleste, y sont plus volumineux et accumulés par masses plus vastes et plus solides, la lumière et les spectacles du soleil à son déclin sont plus en accord avec le caractère de l'infini.
>
> (O.C., p.432)

Impression analogue de la profondeur du ciel dans le tableau qu'a peint Delacroix au plafond de la bibliothèque du Luxembourg et dont Baudelaire fait l'éloge dans le "Salon de 1846". Celui-ci est frappé par "la profonde harmonie qui nage dans cette atmosphère", puis par "ce paysage circulaire, qui embrasse un espace énorme", comme ses propres paysages cérébraux. "Quant au ciel, continue Baudelaire, il est bleu et blanc, chose étonnante chez Delacroix; les nuages, délayés et tirés en sens divers comme une gaze qui se déchire, sont d'une grande légèreté; et cette voûte d'azur, profonde et lumineuse, fuit à une prodigieuse hauteur" (12).

Les nuages du poème en prose "Le Port" (Spleen, XLI) se mêlent à la mer et aux navires qui tous, grâce à leur mouvement rythmique et léger, concourent à consoler et à bercer l'esprit du poète. Baudelaire écrit, trois ans avant sa mort:

> Un port est un séjour charmant pour une âme fatiguée des luttes de la vie. L'ampleur du ciel, l'architecture mobile des nuages, les colorations changeantes de la mer, le scintillement des phares, sont un prisme merveilleusement propre à amuser les yeux sans jamais les lasser.

Les nuages s'allient à d'autres formes préférées de l'esthétique baudelairienne -- la mer, le navire -- pour créer un parfait miroir de la tranquillité d'âme.

En fait, les vues marines avaient une si grande fascination sur l'esprit de Baudelaire parce que c'est la mer, le ciel et le nuage qui sont les plus puissants symboles de l'infini et qui présentent la plus



belle image naturelle de la vie affective de l'homme, de ses désirs et de ses rêves. Ce symbolisme s'exprime avec insistance dans "Déjà" (Spleen, XXXIV) où le poète déclare:

> Je ne pouvais, sans une navrante amertume, me détacher de cette mer si infiniment variée dans son effrayante simplicité, et qui semble contenir en elle et représenter par ses jeux, ses allures, ses colères et ses sourires, les humeurs, les agonies et les extases de toutes les âmes qui ont vécu, qui vivent et qui vivront."

Cette signification symbolique pourrait tout aussi bien s'appliquer aux nuages, car ce n'est pas uniquement dans la mer que Baudelaire discerne le symbole d'une conscience universelle mais dans tous les jeux insaisissables de la nature. "Tu aimeras ce que j'aime et ce qui m'aime, prononce la déesse Lune à l'enfant-femme inspiratrice d'artistes dans "Les Bienfaits de la Lune" (Spleen, XXXVII), l'eau, les nuages, le silence et la nuit; la mer immense et verte, l'eau informe et multiforme; le lieu où tu ne seras pas; l'amant que tu ne connaîtras pas; les fleurs monstrueuses; les parfums qui font délirer..." (13). Les nuages se rangent ici aux côtés d'autres expressions naturelles de l'immensité et de l'inconnu pour désigner l'éternelle insatisfaction à laquelle les plus hautes aspirations humaines sont destinées. A la différence du poème "Déjà", toutefois, qui généralise les tourments de la "morne incuriosité" jusqu'à englober l'humanité entière, le domaine onirique évoqué dans "Les Bienfaits de la Lune" désigne le lieu très particulier réservé à la conscience poétique, aux esprits aristocratiques, à

> Ceux-là dont les désirs ont la forme des nues,
> Et qui rêvent, ainsi qu'un conscrit le canon,
> De vastes voluptés, changeantes, inconnues,
> Et dont l'esprit humain n'a jamais su le nom.
>
> ("Le Voyage", v.21-24)



C'est d'ailleurs justement le caractère changeant et inaccessible des choses qui est pour Baudelaire la source de ces "vastes voluptés" dans "Les Bienfaits de la Lune"; c'est l'insatisfaction même qui fait le délice, l'idéal tantalisant, toujours fuyant vers l'inaccessible, "le lieu où tu ne seras pas, l'amant que tu ne connaîtras pas...". "Il a choisi de trouver sa volupté dans l'inassouvissement plutôt que dans la possession" déclare J.-P. Sartre (op.cit., p.238).

Bien que se joignant à d'autres aspects de la scène naturelle, comme dans les poèmes en prose précédents, le nuage est aussi employé tout seul comme symbole de la vie idéale opposée à la vie réelle. C'est une lutte constante dans la poésie baudelairienne et le résultat du combat peut varier selon l'humeur du poète (14). Dans "L'Etranger", par exemple, première pièce du Spleen de Paris, c'est l'idéal qui triomphe sur le réel. Vivier discerne dans ce poème "la solitude d'une âme que le spleen empêche de s'attacher à aucun objet terrestre, et dont l'inspiration désespérée ne peut s'accrocher qu'à la perfection fuyante des nuages" (15). Plus que cela, le poème est un magnifique reniement des choses terrestres en faveur du royaume spirituel, toujours fascinant parce que toujours changeant. Le poème avance à travers une série de questions et de réponses qui rejettent, l'une après l'autre, la famille, l'amitié, la patrie, l'art bourgeois, l'argent; ce mouvement ascendant est couronné par l'affirmation finale du poète, affirmation frappante par sa simplicité:"'Eh! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger?' - 'J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages!'" La mention des nuages, légers et lointains, fait opposition marquée avec tout ce qui précède et constitue en même temps une magnifique déclaration de la suprématie du monde spirituel sur le matériel. En

ce sens, cette réponse peut être rapprochée d'une phrase de Mon Coeur mis à nu, qui exprime une notion analogue: "Toute idée, déclare Baudelaire, est, par elle-même, douée d'une vie immortelle, comme une personne. Toute forme créée, même par l'homme, est immortelle" (16).

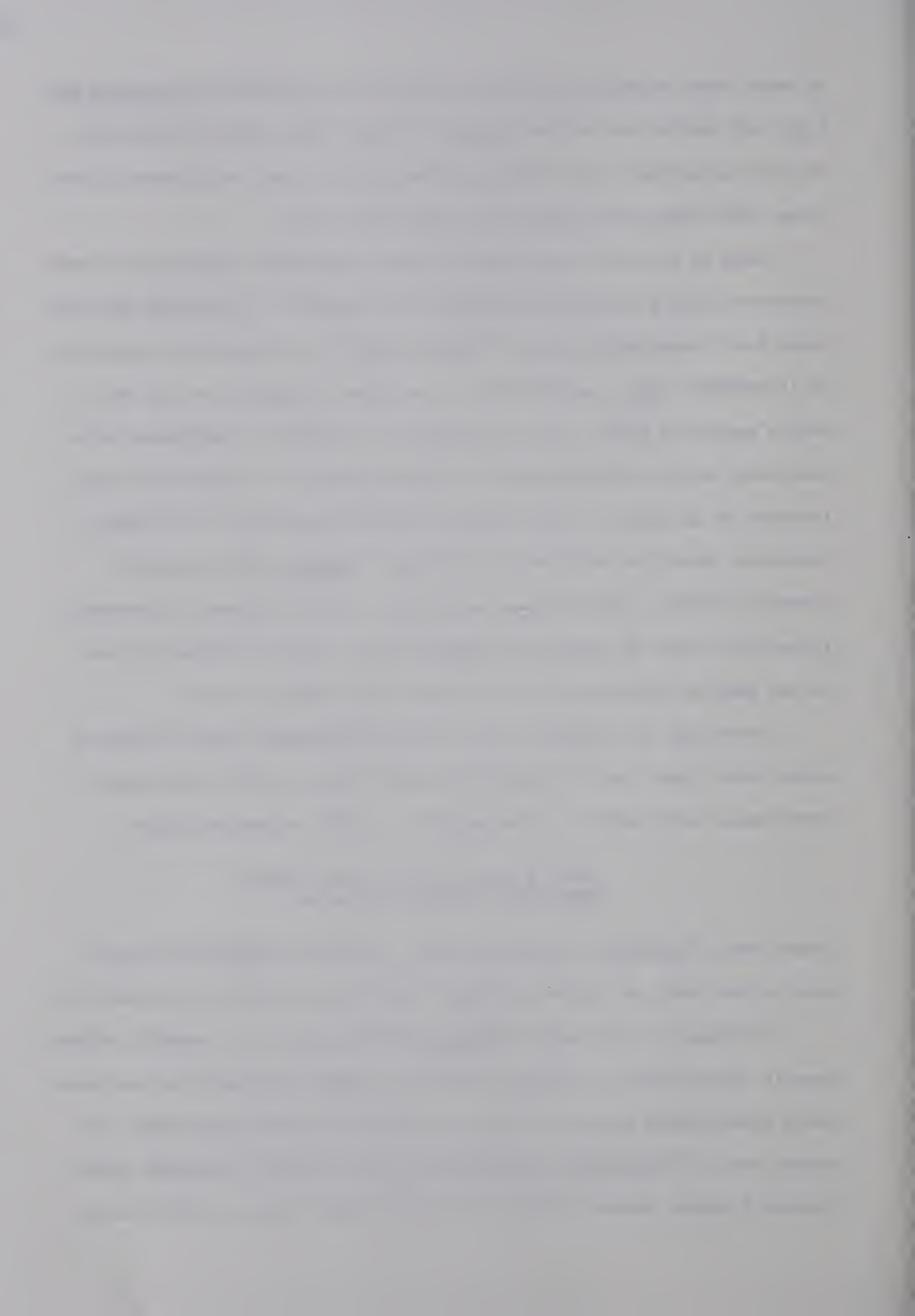
Mais ce ne sont là que des illusions optimistes, des poses de dandy peut-être, face à la marche du Temps et du Progrès -- "j'entends par progrès, écrit Baudelaire dans le "Salon de 1859", la domination progressive de la matière" (O.C., pp.1032-33) -- car dans la plupart des cas où l'Idéal s'oppose au Réel, c'est ce dernier qui l'emporte. Baudelaire le savait bien, en son for intérieur; l'évasion hors de la réalité, même par le moyen de la poésie, n'offre qu'une solution provisoire. Il l'admet volontiers dans "Le Confiteor de l'Artiste" (Spleen, III), lorsqu'il s'écrie: "Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi! Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil! L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu."

Cette idée est exprimée sur le plan mythologique dans le thème du poète-Icare. Dans "Les Plaintes d'un Icare" (O.C., p.173), les nuages symbolisent cette quête de l'impossible. Le poète vaincu se plaint:

Quant à moi, mes bras sont rompus
Pour avoir étreint des nuées.

Comme Icare, "brûlé par l'amour du beau", le poète s'approche de trop près de son idéal et retombe inévitablement dans le réel et le banal (17).

"La Soupe et les nuages" (Spleen, XLIV) apporte une nouvelle défaite dans la lutte contre la réalité sordide. Ce poème représente ce que Baudelaire appelle dans son article sur le livre de son ami Asselineau, "la Double Vie", "l'incessant mécanisme de la vie terrestre taquinant et déchirant à chaque minute l'étoffe de la vie idéale" (O.C., p.658). Le po-



ète, assis à table devant la fenêtre ouverte, est plongé dans la contemplation des "merveilleuses constructions de l'impalpable"; soudain, c'est l'irruption "du sordide dans le 'spirituel'", pour emprunter la phrase de Lemaitre (op.cit., p.78); la rêverie du poète est brutalement interrompue par "un violent coup de poing dans le dos"; c'est sa maîtresse qui le lui envoie tout en lui servant non les fantasmagories qu'il croit apercevoir dans ses yeux et dans le jeu des nuages, mais de la soupe, rappel fâcheux de sa condition d'homme et des besoins physiques (18).

Dans les poèmes où le rêve se heurte au réel, tels que "La Soupe et les Nuages" ou "La Chambre double", c'est donc la réalité qui fait irruption dans le monde imaginaire, faisant voler en éclats les constructions fragiles créées par l'esprit. Autrement dit, le malheur vient de dehors détruire la tranquillité intérieure; les nuages du beau sont rudement balayés par le vent froid de la réalité extérieure.

Or, cela n'est pas toujours le cas, car il existe un mal bien plus dangereux, plus insidieux, puisqu'il naît dans l'esprit même et attaque du dedans.

> Et souvent il attaque, ainsi que le termite,
> Par la base le bâtiment.
>
> ("L'Irréparable")

Ce mal intérieur - Baudelaire dirait "spleen" ou "Ennui" - peut s'exprimer sous de nombreuses formes et images, mais dans "La Béatrice" (F.M., CXV), il se dresse dans la forme d'un nuage, symbole usuel du beau. Dans ce poème, le poète se trouve en proie à ses propres hallucinations et, en ce sens, la pièce est à rapprocher des "Sept Vieillards" (voir chapitre II).

Le thème de "La Béatrice" est celui des doutes et des angoisses

qui accompagnent l'acte créateur.Le premier vers ("Dans des terrains cendreux, calcinés, sans verdure") décrit un paysage typique du spleen baudelairien, lieu aride et stérile (19); les vers 3 et 4 ("... de ma pensée, en vaguant au hasard, / J'aiguisais lentement sur mon coeur le poignard") relèvent un thème cher à Baudelaire: l'opération auto-punitive à laquelle le poète doit se soumettre avant de faire de cette opération même le thème de son oeuvre (20). C'est alors que commence le cauchemar, qui arrive dans la forme d'un nuage malfaisant:

> Je vis en plein midi descendre sur ma tête
> Un nuage funèbre et gros d'une tempête,
> Qui portait un troupeau de démons vicieux,
> Semblables à des nains cruels et curieux.

Bien que ce nuage paraisse 'descendre', il est clair qu'il vient de l'intérieur, car il est enfanté de l'angoisse spirituelle des vers précédents. Ces nains et ces démons sont les allégories grotesques des doutes moqueurs qui harcèlent le poète, mettant ainsi en question la valeur et la sincérité des sources affectives et spirituelles de la poésie (21). En dépit des railleries de sa propre conscience, déclare le poète dans l'octet final, il aurait pu les dédaigner toutes s'il n'avait pas aperçu parmi les démons moqueurs la Muse elle-même, sa Béatrice

> Qui riait avec eux de ma sombre détresse
> Et leur versait parfois quelque sale caresse.

Finale inquiétante qui donne à penser que, après tout, le poète n'est peut-être qu'un charlatan risible et que la femme de "Bénédiction" avait raison de qualifier ses poèmes de "farces impies". On ne sera plus étonné de constater que, de la manière bipolaire qu'avait Baudelaire de voir le monde, le symbole par excellence du sublime, le nuage, peut être annonciateur de l'horrible. Il reste toujours un symbole de la conscience pensante

mais il s'étend aux aspects lugubres de celle-ci.

Ainsi, dans "Madrigal triste" (O.C., p.169), le nuage incarne la faute irrémédiable et le remords (22). Le poète adresse à sa compagne ces paroles terribles:

> Je t'aime surtout quand la joie
> S'enfuit de ton front terrassé;
> Quand ton coeur dans l'horreur se noie;
> Quand sur ton présent se déploie
> Le nuage affreux du passé.

L'intention implicite dans ce poème peut être rapprochée de celle d'une autre pièce, "A celle qui est trop gaie" (O.C., p.140). Dans les deux cas, Baudelaire, conscient d'autant plus de sa propre détresse devant la santé et la joie de la femme, veut, par un désir pervers, que celle-ci soit malheureuse aussi, pour ne pas être lui-même seul dans sa misère, lui qui connaît "l'étreinte de l'irrésistible Dégoût" de tout, y compris de soi-même.

Cette corruption intérieure s'annonce dans "L'Alchimie de la douleur" (F.M., LXXXI) où Baudelaire, observant la Nature à travers le verre déformant du spleen, n'y aperçoit plus que les reflets lugubres de son propre malheur spirituel. Le spleen empoisonne sa perception du monde, même "les merveilleux nuages":

> Dans le suaire des nuages
>
> Je découvre un cadavre cher,
> Et sur les célestes rivages
> Je bâtis de grands sarcophages.

Comme l'obsession de Midas corrompt tout ce qu'il touche, l'esprit morbide du poète infecte tout ce qu'il perçoit, de la même façon que dans "Pluviôse..." (voir chapitre I).

Le poème suivant des Fleurs du Mal, "Horreur symapthique" (F.M.

LXXXII) nous mène au centre de ce paysage funèbre où le poète se dit résigné à l'enfer que sa pensée spleenétique s'est créé. La poursuite du fugitif et du transitoire, de "l'obscur et l'incertain" (v.6) a été portée à l'extrême et le poète se trouve dans un univers où plus rien n'est constant, où le ciel traversé par les nuages est comme la toile de son âme traversée de désirs (23). Comme Midas, son obsession est devenue son tourment. Il semble être résigné au fait que ses pensées et ses souvenirs, toujours symbolisés dans les nuages, sont destinés à une existence éphémère, à se disperser peu après leur genèse et à devenir passé. La démarche des nuages s'éloignant vers l'horizon prend ainsi dans l'imagination du poète une valeur symbolique funéraire, comme si cela représentait le cheminement de sa propre conscience vers la mort:

> Vos vastes nuages en deuil
>
> Sont les corbillards de mes rêves,
> Et vos lueurs sont le reflet
> De l'enfer où mon coeur se plaît.

Ces deux vers finals expliquent l'antithèse du titre du poème, car, dans un réel effort pour adoucir le spectacle de ce paysage infernal, le poète prétend y reconnaître une harmonie avec sa désolation intérieure (24). L'horreur, c'est l'insaisissable qui est aussi source de poésie, donc sympathique. Mais le plaisir qu'il ressent à s'incorporer à cette scène lugubre est une façade qui ne cache plus guère l'angoisse profonde du poète dans les trois poèmes qui suivent celui-ci, à savoir: "L'Héautontimouroménos", "L'Irrémédiable" et "L'Horloge", pièces qui terminent le cycle de "Spleen et Idéal". Baudelaire, selon Adam (op.cit., p.367), accepte dans "Horreur sympathique" "de vivre dans les orages de la passion", mais il apprend finalement, comme en témoigne surtout "L'Irrémédiable", "qu'on ne peut pas vivre dans une 'orgie spirituelle continue'",



d'après Austin (25). Les "vastes nuages en deuil" d'"Horreur sympathique" sont, pour ainsi dire, comme des bouffées de fumée qui se dissipent dans l'air, au-dessus du champ de bataille de son âme dévastée.

Le nuage occupe donc une place importante dans l'esthétique baudelairienne, étant symbole de l'aspiration vers un au-delà qui se dérobe sans cesse. Il se prête parfaitement à ce rôle symbolique, car, comme l'Idéal lui-même, "il est ce qui n'est pas, ce qui est trop beau, trop pur pour exister" (26), comme Bénédicta, "cette fille miraculeuse qui était trop belle pour vivre longtemps" (Spleen, XXXVIII). Le nuage peut être situé dans une scène typiquement surnaturelle (ciel pur, eau limpide, étendues immenses, silence éternel) où il s'intègre à ces autres formes emblématiques de l'Idéal; ou, par contre, il peut symboliser à lui seul cet état idéal en s'opposant au réel. Cependant, même ce symbole privilégié de "l'extase de la vie" s'étend à l'autre bout du baromètre spirituel où il fait remuer "l'horreur de la vie" : l'accablement, l'enlisement, les "boiteuses journées" de l'ennui.

Dans les exemples que nous avons examinés, on observera également que, lorsque le nuage agit sur l'esprit du poète à partir d'un spectacle extérieur, il a une valeur positive. Les nuages de "La Soupe et les Nuages", vus par la fenêtre ouverte, le nuage solitaire au milieu des montagnes dans "Incompatibilité" et "Le Gâteau", les nuages accumulés au-dessus de la mer, tous, en s'intériorisant, apportent à l'esprit l'extase et la tranquillité qu'on associe normalement au beau baudelairien. Ainsi, la nature extérieure entre comme une bouffée d'air frais dans l'atmosphère fétide qui circule dans l'âme. Par contre, dans les poèmes où le nuage ne se forme plus d'après un modèle extérieur, mais naît d'un état d'âme qui s'exprime par le symbole du nuage, ce nuage s'extériorise et se transforme

en phénomène néfaste, traduisant ainsi le mal intérieur du poète. Tel en est le cas dans "Alchimie de la douleur" et "Horreur sympathique". Ainsi, le nuage naturel purifie, l'artificiel corrompt. C'est dans des poèmes tels que ces deux derniers que Baudelaire réussit à faire triompher l'art sur la nature, l'idéal sur le réel, car sa poésie transforme sa vision du monde. Le fait que son art, dans de telles circonstances, possède un caractère infernal et lugubre donne des indices révélateurs sur les profondeurs spirituelles d'où il est sorti ainsi que sur le prix moral que le poète a dû payer pour avoir essayé de réformer la création.



NOTES

(1) "Baudelaire, poète de l'évasion", Letterature Moderne, (6, 1956) pp.285-301.

(2) Adam, op.cit., p.264 et 267. D'après ce dernier, "L'Albatros" aurait été composé avant le retour de l'île Maurice en février 1842 (la troisième strophe, on le sait, ayant été ajoutée en 1859) tandis que "Bénédiction" date de la période 1848-1852.

(3) Voir chapitre I, note 2.

(4) F.M., IV. Pièce composée en 1845, selon Ruff (Les Fleurs du Mal, Paris: Centenaire, 1957) ou en 1846, d'après Pommier (La Mystique de Baudelaire, Paris: Corti, 1932).

(5) Voir chapitre II, note 9. Dans son essai sur Victor Hugo, on lit cet éloge du navire qui souligne les charmes que celui-ci exerce sur l'esthétique du poète: "S'il peint la mer, aucune marine n'égalera les siennes. Les navires qui en rayent la surface ou qui en traversent les bouillonnements auront, plus que tous ceux de tout autre peintre, cette physionomie de lutteurs passionnés, ce caractère de volonté et d'animalité qui se dégage si mystérieusement d'un appareil géométrique et mécanique de bois, de fer, de cordes et de toile; animal monstrueux créé par l'homme, auquel le vent et le flot ajoutent la beauté d'une démarche" (O.C., p.707).

(6) Voir "L'Irréparable" (F.M., LIV).

(7) Le "Salon de 1859" fut écrit entre le 15 avril (date de l'ouverture de l'exposition) et le 10 juin (date de la publication du premier des quatre feuilletons envoyés à La Revue Française.) Bien que "Le Peintre de la vie moderne" n'apparût en feuilletons dans Le Figaro qu'en novembre et décembre 1863, à en croire le "Correspondance générale", cette étude "dut être écrite de novembre 1859 à février 1860" (O.C., p.1711).

(8) Marcel Raymond, dans son livre De Baudelaire au surréalisme (Paris: Corrêa, 1933), examine le rôle de la poésie sous cet aspect: "Jeu de l'âme, écrit-il, mais qui aspire à recréer, par le verbe, le bonheur perdu" (Introd., p.13). Baudelaire, pour sa part, exprime la même idée lorsqu'il déclare que "Tout poète lyrique, en vertu de sa nature, opère fatalement un retour vers l'Eden perdu" (Théodore de Banville, O.C., p.737). Puisque le souvenir de l'enfance nous attire vers le passé et que l'enfant est doué d'une curiosité brûlante, Baudelaire poursuit "le vert paradis des amours enfantines" (F.M., LXII) comme une source d'inspiration. "Tout l'effort du génie baudelairien consiste à retrouver la vision de l'enfant" affirme Austin dans "Retrouver la vision de l'enfance", Nouvelles littéraires (6-6-57), p.6. et c'est Baudelaire lui-même qui proclame que "Le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance... douée de l'esprit analytique" (O.C., p.1159). Sartre est moins gentil qu'Austin à cet égard: "C'est de cette sécurité absolue de l'enfance que Baudelaire a la nostalgie.. Il fut un éternel mineur, un adolescent vieilli..." (op.cit., pp. 64

et 80). Baudelaire ne l'aurait pas nié, car c'est justement cet état d'homme-enfant qu'il admirait chez Constantin Guys, "un homme possédant à chaque minute le génie de l'enfance, un homme pour qui aucun aspect de la vie n'est émoussé" (O.C., pp.1159-60).

(9) Op.cit., p.211. En effet, le présent est souvent tout imprégné du passé dans la pensée baudelairienne, comme en témoigne cette phrase dans "Les Veuves" (Spleen, XIII), où la scène est inondée "sous un ciel d'automne, charmant, un de ces ciels d'où descendent en foule les regrets et les souvenirs."

(10) Il s'agit de De Quincey, auteur des Confessions of an English opium eater.

(11) Edition établie par M. Levaillant (Paris: Flammarion), p.587 (Adam).

(12) O.C., pp.896-7. Baudelaire parle à plusieurs reprises de la sensation de l'infini évoquée par la profondeur. D'un autre tableau de Delacroix, par exemple, "Ovide chez les Scythes", il écrit dans le "Salon de 1859": "L'esprit s'y enfonce avec une lente et gourmande volupté, comme dans le ciel, dans l'horizon de la mer, dans les yeux pleins de pensée, dans une tendance féconde et grosse de rêverie" (O.C., p.1053). Plus loin dans le même essai, Baudelaire écrit d'un tableau de Penguilly: "... L'azur intense du ciel et de l'eau, deux quartiers de roche qui font une porte ouverte sur l'infini (vous savez que l'infini paraît plus profond quand il est plus resserré)..."(O.C., p.1070). Cf. aussi la lettre de Baudelaire à Armand Fraisse, dans laquelle il déclare: "...un pan de ciel bleu dans un cadre donne une meilleure idée de l'infini qu'un grand panorama." (Correspondance générale, 19 [Paris: Conard 1947-53] p.40). Le poète admire aussi chez les peintres anglais les "profondeurs fuyantes des aquarelles grandes comme des décors, quoique si petites" (O.C., p.1026). Le cadre sert donc à approfondir et à spiritualiser un tableau pour Baudelaire, idée exprimée d'ailleurs dans 'Le Cadre' d'"Un Fantôme" (F.M., XXXVIII):

> Comme un beau cadre ajoute à la peinture
> Bien qu'elle soit d'un pinceau très vanté,
> Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté
> En l'isolant de l'immense nature.

Les nuages servent, en quelque sorte, de cadre dans les passages cités des Paradis Artificiels et dans le passage sur le tableau de Delacroix au Luxembourg, donnant l'impression de profondeur, aspect courant du surnaturel. Cf. ces vers de "Rêve parisien" (F.M., CII):

> Des nappes d'eau s'épanchaient, bleues,
> Entre des quais roses et verts,
> Pendant des millions de lieues,
> Vers les confins de l'univers.

(13) Pour l'expression de la même idée dans la phrase "le lieu où tu ne seras pas", voir "Les Hiboux" (F.M., LXVII) ainsi que les vers 29-32 du "Voyage", "Singulière fortune..."; "l'amant que tu ne connaîtras pas", cf. "A une passante" (F.M., XCIII); les parfums, voir,

entre autres, "Un Fantôme", II, et "Le Flacon" (F.M., XLVIII).

(14) Voir "Rêve parisien", dans les Fleurs du Mal, "La Chambre double" et "Le Gâteau" dans le Spleen de Paris et, dans l'oeuvre critique, "La Double vie par Charles Asselineau" (O.C., pp.658-662), pour d'autres exemples du thème de l'irruption du réel dans l'idéal.

(15) L'Originalité de Baudelaire (Bruxelles: Académie Royale, 1926), 2ème édition, 1952, p.215.

(16) O.C., p.1298. Baudelaire soutient cette notion ailleurs. Dans le poème en prose XXXVIII, "Laquelle est la vraie" (titre primitif "L'Idéal et le Réel"),on voit représenté, sous forme allégorique, le refus obstiné du poète d'accepter que le réel est plus fort que l'idéal, que le présent l'emporte sur le passé. Cf. aussi le tercet final d'"Un Fantôme", où le poète lance un cri de révolte contre l'inévitable oubli dans lequel le temps plonge nos souvenirs les plus heureux:

> Noir assassin de la Vie et de l'Art
> Tu ne tueras jamais dans ma mémoire
> Celle qui fut mon plaisir et ma gloire!

Ce défi sonne creux comparé au ton de désespoir des strophes précédentes.

(17) En fait, la référence concernant l'étreinte d'une nuée se reporte non pas à Icare mais à Ixion, dont la légende raconte qu'il a étreint un nuage, le prenant pour la femme de Zeus. Ixion fut attaché à une roue ardente et condamné à rouler aux enfers à perpétuité. Voir Adam (op.cit., p.449).

(18) Ce poème contient aussi le thème des "Yeux des pauvres" (Spleen, XXVI), c'est-à-dire l'incommunicabilité et le malentendu entre les êtres.

(19) Pour d'autres images de la sorte, voir le chapitre I, note 10.

(20) Cette notion, proposée très tôt par le jeune Baudelaire dans le poème dédié à Sainte-Beuve en 1843, "Tous imberbes alors..." (O.C., p.198) ("... j'ai perfectionné / L'art cruel... / De la Douleur pour faire une volupté vraie / D'ensanglanter son mal et de gratter sa plaie") est dévelopée dans "L'Héautontimorouménos" (1855), où le poète nous apprend à apercevoir derrière le poème les profondeurs spirituelles où ses vers sont forgés. La valeur de la souffrance comme source d'inspiration est un thème souvent traité par les Romantiques; cf. Musset, par exemple: "Ah! frappe-toi le coeur, c'est là qu'est le génie!" ("A mon ami Edouard B.").Voir la note 4, au chapitre précédent.

(21) La question de la sincérité de nos émotions est soulevée à plusieurs reprises dans La Fanfarlo: " - comédien par tempérament - il [Samuel Cramer] jouait pour lui-même et à huis clos d'incomparables tragédies, ou, pour mieux dire, tragi-comédies... Une larme lui ger-



mait-elle dans le coin de l'oeil à quelque souvenir, il allait à sa glace se regarder pleurer" (O.C., p.486). Chez Samuel, "le grand problème est toujours de savoir où le comédien commence" (p.504), et il se demande "Nos passions sont-elles bien sincères? qui peut savoir sûrement ce qu'il veut et connaître au juste le baromètre de son coeur?" (p.511).
A propos du poète comme histrion, voir "Le Couvercle": "En haut le Ciel! Ce mur de caveau qui l'étouffe, / Plafond illuminé par un opéra bouffe / Où chaque histrion foule un sol englanté." Quant à l'image du coeur comme un théâtre, cf. "L'Irréparable": "... mon coeur... / Est un théâtre..." (v.48-49), ainsi que le poème en prose "Une Mort héroique" (XXVII): "... il n'eut jamais un théâtre assez vaste pour son génie."

(22) Pour une étude psychologique du rôle du regret et du remords, voir l'article de William Aggeler, "Baudelaire and Remorse", Modern Language Quarterly, 24, (1963), pp.396-408. Bien qu'encombrant son article d'une foule de termes provenant de la psychanalyse, l'auteur démontre d'une façon convaincante que Baudelaire péchait afin de sentir le remords, qui était pour lui source de joie et de souffrance. Sartre (op.cit.) l'avait déjà affirmé: "... c'est par le remords et le regret que Baudelaire a choisi de ressentir ses liens avec le passé" (p.218). Ce vers de "Au Lecteur" semble confirmer cette opinion: "Et nous alimentons nos aimables remords..." ainsi que le vers final de "Recueillement" (O.C., p.173) où le poète voit "Surgir au fond des eaux le Regret souriant". N'oublions pas que Baudelaire comptait le regret parmi les aspects de l'idéal: "Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau" (Fusées, X).

(23) Une image analogue est employée dans "Le Voyage":

> Faites pour égayer l'ennui de nos passions
> Passer sur nos esprits, tendus comme une toile
> Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons.
> (v.54-56)

Cf. aussi "Le Gouffre", "Un Fantôme", "Confession" et "Obsession", où les ténèbres font fonction d'un écran sur lequel sont projetées des images.

(24) Le poème en prose "Anywhere out of the world" (Spleen, XLVIII) contient une situation très analogue, car le poète consent, là aussi, à aller s'installer dans les pays les plus inhospitaliers si cela apporte la paix dans l'âme. "En es-tu venue à ce point d'engourdissement que tu ne te plaises que dans ton mal? demande le poète à son âme morose. S'il en est ainsi, fuyons vers les pays qui sont les analogies de la Mort." Mais, ici du moins, il reconnaît son état d'esprit comme "un mal", comme il le reconnaîtra aussi dans "L'Irrémédiable" - "La Conscience dans le Mal".

(25) C'est l'interprétation que ce dernier donne à ces vers dans "Le Voyage":

> L'Imagination qui dresse son orgie
> Ne trouve qu'un récif aux clartés du matin.
> (v.39-40)

(26) Adam, op.cit, p.262.

Chapitre IV

Le Soleil

"Something far more deeply interfused
Whose dwelling is the light of setting suns".

(Wordsworth)

Si Baudelaire se plaît à insérer ses pensées et ses désirs dans les formes fuyantes des nuages, il découvre dans le soleil une source d'images encore plus fertile. Le soleil occupe une place centrale dans sa poésie qui, bien que crépusculaire et nocturne, regorge aussi d'images incandescentes. Comme l'observe Marc Eigeldinger dans son excellent article sur la symbolique solaire chez Baudelaire (1):

> Si le cycle de Jeanne Duval, les poèmes 'Spleen', 'Obsession' et 'Recueillement' sont d'inspiration nocturne, les cycles de Madame Sabatier et de Marie Daubrun empruntent la plupart de leurs images à la symbolique solaire. 'Elévation', 'Le Soleil', les poèmes du 'Vin' et de 'La Mort' sont empreints de sensations lumineuses, orchestrés sur des motifs de splendeur et de clarté.

De même, Léon Bopp (2) déclare que, dans Les Fleurs du Mal, les images de lumière l'emportent sur celles d'obscurité; ainsi, la concordance des Fleurs montre que 'soleil' est utilisé soixante-trois fois et qu'il occupe le cinquième rang dans l'ordre de fréquence des substantifs (3).

Tout en reconnaissant les limites de la statistique dans la critique, il y a lieu de rappeler à ce point la citation qu'emprunte Baudelaire



à Sainte-Beuve dans son article sur Théodore de Banville: "Pour deviner l'âme d'un poète, ou du moins sa principale préoccupation, cherchons dans ses oeuvres quel est le mot ou quels sont les mots qui s'y représentent avec le plus de fréquence. Le mot traduira l'obsession" (O.C., p. 735). Il est donc tout à fait raisonnable de présumer que ce principe peut s'appliquer également au cas de Baudelaire lui-même.

Mais comment aborder une étude du plus important symbole naturel dans le répertoire baudelairien ? Un examen préliminaire montre l'importance de la position du soleil par rapport à sa signification poétique, mais, en même temps, on s'aperçoit que c'est aussi l'intensité de lumière qui est de toute importance dans certains cas. Faut-il procéder à une enquête systématique selon la position du soleil ou ne vaudrait-il pas mieux l'examiner du point de vue de sa qualité lumineuse ? Nous avons écarté ces deux approches comme étant trop "froides et algébriques", comme disait Baudelaire de la mauvaise critique de son époque. Dans le même chapitre du "Salon de 1846", il définit ce qu'il considère les attributs essentiels de la bonne critique: "pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partiale, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons" (O.C., p.877). Le point de vue qui semble ouvrir le plus d'horizons est celui que nous avons adopté dans les chapitres précédents, c'est-à-dire une espèce d'analyse spectrale des états intérieurs que les phénomènes naturels communiquent au poète. Nous avons observé que la pluie, la brume et les nuages peuvent s'associer aux deux extrémités du clavier des émotions et que ces états climatiques peuvent aussi atteindre la valeur d'un symbole intérieur par lequel le poète exprime sa détresse ou sa joie. Le soleil ne fait pas exception à cette

loi des contrastes qui semble gouverner les images baudelairiennes.

Le soleil de l'impuissance rayonne sur le paysage du spleen comme dans la célèbre "Melencolia" de Dürer et cela ne fait aucun doute que l'état de spleen comporte toujours un sentiment de lassitude et d'inertie. La conscience de sa propre paresse a tourmenté Baudelaire, en fait, pendant la majeure partie de sa vie, jusqu'à devenir, vers la fin, hantise qui se manifeste alors par un besoin obsessif du travail comme moyen thérapeutique à son mal (4). Assez jeune, il se montre particulièrement conscient de cette tendance sans toutefois se sentir capable d'y rien changer. Son triomphe sur le spleen et l'ennui consiste en ce qu'il a pu en faire le sujet même de certains de ses poèmes, dont "Le Mauvais Moine" (F.M., IX) - écrit, selon Le Dantec, en 1842 ou 1843 - offre un excellent exemple. Dans cette pièce, Baudelaire compare ses périodes d'accablement et d'impuissance à un péché mortel, l'accidie, 'la maladie des moines' due à la contemplation trop intense et prolongée qui aboutit à la torpeur et à l'indifférence totale.

> Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite,
> Depuis l'éternité je parcours et j'habite.

Quatre ans plus tard, dans La Fanfarlo (parue en janvier 1847), les symptômes de la maladie persistent chez Samuel Cramer, portrait autobiographique de Baudelaire. Maintenant, pourtant, le mal a pris la forme d'un soleil intérieur qui consume la volonté et la force créatrice.

> C'est à la fois un grand fainéant, un ambitieux triste et un illustre malheureux; car il n'a guère eu dans sa vie que des moitiés d'idées. Le soleil de la paresse qui resplendit sans cesse au-dedans de lui, lui vaporise et lui mange cette moitié de génie dont le ciel l'a doué (...) Samuel fut, plus que tout autre, l'homme des belles oeuvres ratées; - créature maladive et fantastique, dont la poésie brille bien plus dans sa personne que dans ses

> oeuvres, et qui, vers une heure du matin, entre
> l'éblouissement d'un feu de charbon de terre et
> le tic-tac d'une horloge, m'est toujours apparu
> comme le dieu de l'impuissance, - dieu moderne
> et hermaphrodite, - impuissance si colossale et
> si énorme qu'elle en est épique!
>
> (O.C., p.485)

Ainsi Baudelaire, alias Samuel Cramer, se voit comme un ange déchu qui a été déshérité de sa grandeur primitive (5). Le soleil qui brûle au-dedans de lui est comme le symbole constant de son imperfection; il le tourmente comme l'aigle qui tourmentait Prométhée, mais la punition de Samuel, bien que moins douloureuse que celle du héros mythologique, est beaucoup plus insidieuse; elle est douce et, comme le Temps, elle mange la vie, se fortifiant du sang de sa victime avec une telle lenteur que souvent celle-ci ne s'en aperçoit même pas.

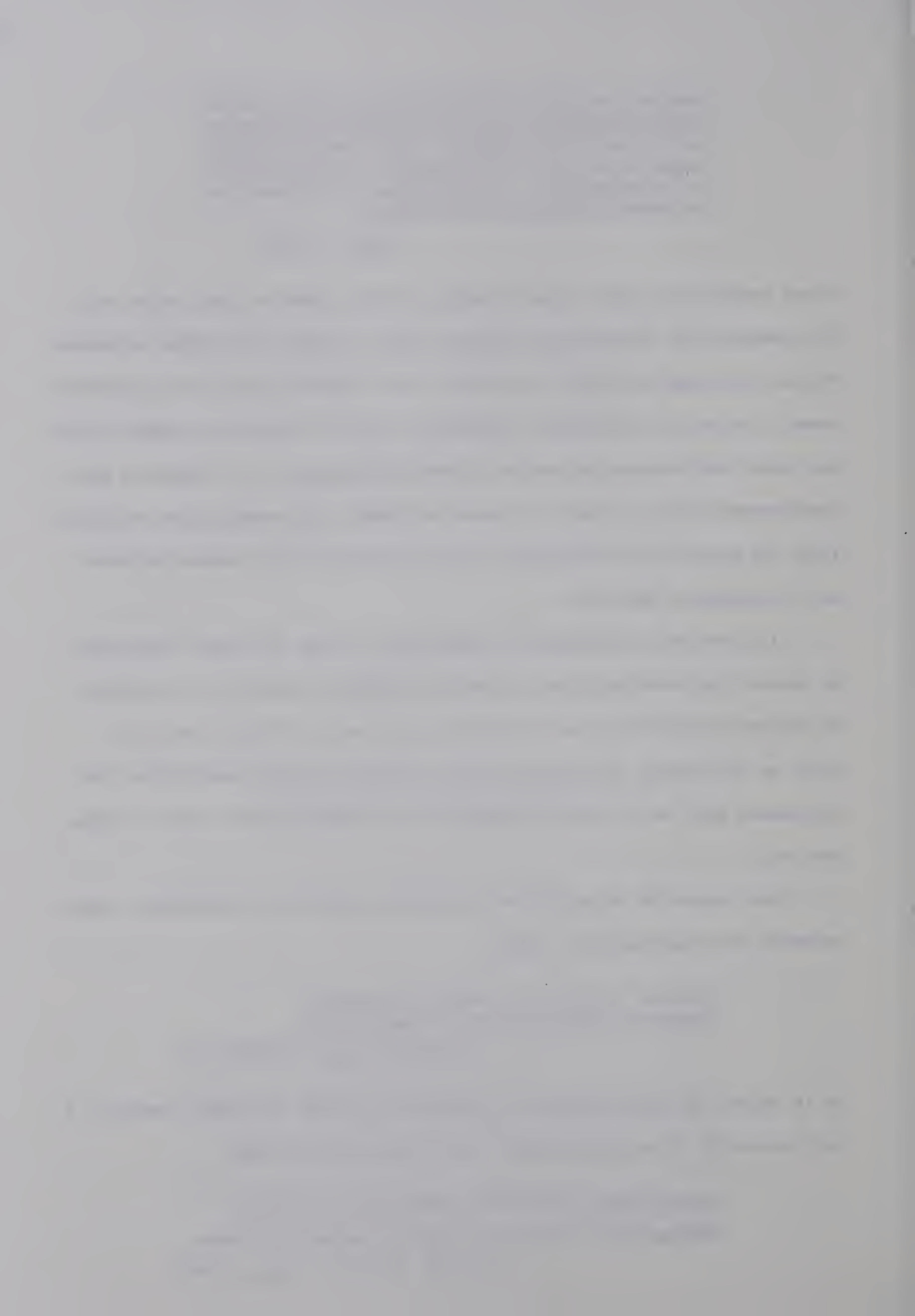
Le fait que ce sentiment d'impuissance prenne la forme d'un soleil ne devrait pas surprendre car, comme les déserts terrestres, le royaume du spleen est brûlé par un feu destructeur. Mais le désert peut être aussi un lieu chaud ou froid,et il est typique du goût baudelairien des contrastes que, ou le soleil tapageur ou le soleil polaire, peut y rayonner (6).

Aux heures où le soleil de la paresse envahit tout, effaçant toute volonté, tout enthousiasme, quand

> L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
> Prend les proportions de l'immortalité.
>
> ("Spleen", F.M., LXXVI) (7)

où le spleen est tout-puissant et dominateur, comme le soleil tropical, à ces heures-là, il ne reste plus rien à faire que d'y céder.

> Morne esprit, autrefois amoureux de la lutte,
> . . . .
> Résigne-toi, mon coeur, dors ton sommeil de brute.
>
> ("Le Goût du Néant", F.M., LXXX)



Le soleil tapageur de "La Belle Dorothée" (Spleen, XXV) verse une chaleur abrutissante sur les hommes. C'est un soleil cruel et meurtrier, curieusement évocateur du soleil nord-africain qui écrase la plage dans L'Etranger d'Albert Camus, où l'atmosphère étouffante et lourde de menaces présage le crime (8). Ainsi, dans "La Belle Dorothée":

> Le soleil accable la ville de sa lumière droite et terrible; le sable est éblouissant et la mer miroite. Le monde stupéfié s'affaisse lâchement et fait la sieste, une sieste qui est une espèce de mort savoureuse où le dormeur, à demi éveillé, goûte les voluptés de son anéantissement.

Le voici, ce "sommeil de brute" où l'homme, comme sous l'influence des sutpéfiants, se laisse sombrer dans "une espèce de mort savoureuse", bercé par la chaleur de sa propre indolence. Ainsi, le soleil superbe et impitoyable - "Les chiens eux-mêmes gémissent de douleur sous le soleil qui les mord" - établit son empire de paresse existentielle qui écorche, qui stupéfie et qui risque d'anéantir l'être tout entier.

La belle Dorothée (9) est seule capable de braver la chaleur de midi: "... Dorothée, forte et fière comme le soleil, s'avance dans la rue déserte, seule vivante à cette heure sous l'immense azur, et faisant sur la lumière une tache éclatante et noire." La jeune beauté vigoureuse de la prostituée contraste nettement avec la torpeur qui l'entoure; on dirait qu'elle lance un défi orgueilleux au soleil, comme la vie de la chair s'oppose à la vie de l'esprit. Ce poème constitue un autre hymne à la beauté, mais à la beauté sensuelle, souvenir de jeunesse auquel Baudelaire se plaît à penser bien qu'il eût appris à l'heure où il écrivait cette pièce que la sensualité est un piège dont le poète doit se méfier (10). Cependant, la femme paraît dans ce tableau tropical comme un beau souvenir de l'énergie et de la vigueur physique que le feu destructeur du



Temps ne peut effacer.

Dans un autre poème en prose, pourtant, "Le Tir et le Cimetière" (XLV), le soleil destructeur et la sensualité se fondent en une image nouvelle; la débauche et la mort, juxtaposées, semblent se féconder et se nourrir l'une l'autre dans un fond commun de matière en voie de décomposition.

> En effet, la lumière et la chaleur y faisaient rage, et l'on eût dit que le soleil ivre sa vautrait tout de son long sur un tapis de fleurs magnifiques, engraissées par la destruction.

Renforcée par l'effet maléfique du soleil ("le soleil qui lui chauffait le cerveau"), l'odeur de la putréfaction exerce sur le poète une bizarre attraction. Il commence à succomber aux senteurs enivrantes et soporifiques qui s'exhalent - est-ce des fleurs ou des tombeaux ? - du cimetière. M. Eigeldinger a raison de dire: "L'éclat torride du soleil suggère le sentiment de la désolation et de l'accablement, il répond à travers l'espace 'des ardents parfums' annonciateurs de la mort" (op.cit., p.361).

Même après la mort, le soleil cuisant semble punir la chair pour ses excès pendant la vie, faisant son travail à la fois destructeur et rénovateur.

> Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
> Comme afin de la cuire à point,
> Et de rendre au centuple à la grande Nature
> Tout ce qu'ensemble elle avait joint.
>
> ("Une Charogne", F.M., XXIX)

Le paysage du spleen n'est donc pas nécessairement un lieu sombre et humide, tel que nous l'avons vu au premier chapitre, mais il peut aussi bien se présenter sous la forme d'un désert écrasé par un soleil brutal dont le rayonnement peut atteindre une si forte intensité qu'il décompose

la matière ainsi que la volonté.

D'autre part, l'impuissance et la monotonie sont représentées non seulement par le soleil torride mais aussi par le soleil polaire, dont les rayons glacials ne sont pas moins dangereux. On n'ignore pas que dans La Divina Comedia le centre de l'Enfer, lieu des plus horribles souffrances, est composé d'un lac de glace (Canto XXXII). Parfois, le poète cherche un répit à son angoisse dans le froid engourdissement des régions polaires. On pense à l'"Anywhere out of the world" du Spleen de Paris (XLVIII) où, n'espérant plus pouvoir satisfaire ses aspirations et voulant oublier ses désirs inassouvis, le poète invite son âme à l'accompagner vers le pays du spleen dans un vain effort d'y découvrir une satisfaction dans le spectacle de sa propre misère, comme il l'a fait dans "Horreur sympathique", par exemple.

> Allons plus loin encore, à l'extrême bout de la Baltique; encore plus loin de la vie, si c'est possible; installons-nous au pôle. Là le soleil ne frise qu'obliquement la terre, et les lentes alternatives de la lumière et de la nuit suppriment la variété et augmentent la monotonie, cette moitié du néant. Là, nous pourrons prendre de longs bains de ténèbres, cependant que,pour nous divertir, les aurores boréales nous enverront de temps en temps leurs gerbes roses, comme des reflets d'un feu d'artifice de l'Enfer!

Il faut lire ce passage sur un ton ironique et désespéré pour en comprendre le vrai sens, car le poète sait bien qu'il ne se divertira pas dans ces "pays qui sont les analogies de la Mort". Ce qu'il cherche dans ces régions stériles, c'est l'oubli, l'évasion dans le voyage aux confins du monde du cerveau; là, il pourra s'enliser dans une passivité d'esprit totale. Mais, on connaît la vanité du voyage:

> Amer savoir, celui qu'on tire du voyage!
> Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
> Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image:
> Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui!
> ("Le Voyage", VII)

Il n'y a cependant pas moyen pour le poète de s'oublier et de se perdre dans ce désert polaire car la conscience de sa condition et de ce qu'il pourrait être ne cesse de briller comme un soleil privé de la moitié de son énergie; les lueurs que les aurores boréales projettent sur la toile de son esprit sont comme les faibles reflets à l'horizon de la gloire qui reste cruellement hors de portée, mais à laquelle il est condamné, en tant que poète, à aspirer. Plus sensible qu'autrui à l'idée de la perfection, l'artiste "brûlé par l'amour du beau" comme Icare par le soleil, est d'autant plus conscient de son imperfection et il ne lui est jamais permis de s'oublier.

Le spectacle du désert polaire où rayonne un soleil froid (11) paraît aussi dans "De profundis clamavi" (F.M., XXX); on reconnaît immédiatement la ressemblance entre ce paysage et celui d'"Anywhere out of the world".

> Un soleil sans chaleur plane au-dessus six mois,
> Et les six autres mois la nuit couvre la terre;
> C'est un pays plus nu que la terre polaire.

Baudelaire ouvre dans ce poème une espèce de boîte chinoise; c'est-à-dire qu'il nous mène par étapes au plus profond de lui-même à travers une succession de compartiments de plus en plus réduits. La première strophe nous fait descendre "au fond du gouffre obscur où [son] coeur est tombé", gouffre qui s'ouvre sur "un univers morne à l'horizon plombé". Dominant ce désert et comme au centre de la boîte, le "soleil sans chaleur", le soleil de la conscience dans l'impuissance qui tourmente le poète.

> Or il n'est pas d'horreur au monde qui surpasse
> La froide cruauté de ce soleil de glace

parce que ce soleil ne lui permettra pas d'oublier pendant un seul instant l'horreur de son existence imparfaite et de la monotonie des jours où le

sens de l'absurdité de l'existence est augmenté jusqu'à prendre "les proportions de l'imortalité".

> Je jalouse le sort des plus vils animaux
> Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide.
> Tant l'écheveau du temps lentement se dévide!

On dirait que la conscience créatrice, tombée dans la glace immobilisante de l'apathie, au lieu de mourir, est condamnée à vivre et à se tourmenter, comme les âmes des traîtres dans le lac au centre de l'Infierno. L'image est utilisée à nouveau dans "Chant d'Automne" (F.M., LVI) où le poète se sent menacé par le froid hivernal:

> Tout l'hiver va rentrer dans mon être: colère,
> Haine, frissons, horreur, labeur dur et forcé,
> Et, comme le soleil dans son enfer polaire,
> Mon coeur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé.

L'analogie entre le soleil polaire et le coeur glacé s'explique en ce sens que ce sont deux sources d'énergie que leur milieu géographique empêche de fonctionner au rendement maximum, pour ainsi dire.

Dans "L'Irrémédiable" (F.M., LXXXIV), ce milieu contraignant est l'existence elle-même dans laquelle l'homme est tombé (12). Le soleil de la conscience devient dans ce poème "une étoile livide" qui continue de luire dans les ténèbres de l'existence, emblème qui représente et la gloire et la malédiction de l'homme.

> Un phare ironique, infernal,
> Flambeau des grâces sataniques,
> Soulagement et gloire uniques
> - La conscience dans le Mal!

L'image polaire est employée dans la septième strophe du poème pour dépeindre l'homme primitif enlisé dans l'imparfait:

> Un navire pris dans le pôle,
> Comme en un piège de cristal.

Le thème de l'homme déchu nous ramène au "dieu de l'impuissance" qui règne au coeur de Samuel Cramer, et le symbole du soleil glacial pour exprimer cette notion paraît particulièrement à propos, car le soleil polaire n'est pas un astre éteint, puisqu'il continue à rayonner malgré les forces extérieures du climat qui l'assaillent. Seulement, une large part de son énergie se trouve annihilée par les conditions qui s'opposent à lui. De même, la condition imparfaite de l'homme, surtout de l'homme artiste, ne lui permet pas de rayonner de toute sa splendeur et de tout son génie primitif. Voilà pourquoi le pauvre Samuel Cramer, ange-artiste déchu, "n'a guère eu dans sa vie que des moitiés d'idées" puisque la moitié divine lui manque. Ce dieu est donc "hermaphrodite" en ce sens qu'il n'est ni tout à fait dieu ni tout à fait homme, mais une "créature maladive" qui garde comme punition éternelle le souvenir du paradis perdu et qui est dévorée par le désir de le regagner (13).

Ce dieu de l'impuissance est aussi "moderne", d'ailleurs, parce que l'artiste du dix-neuvième siècle, tout en se sentant isolé du ciel, se sentait de plus en plus au ban de la société contemporaine adulatrice du Progrès et du matérialisme. Les articles de Baudelaire sur Edgar Poe surtout ne laissent pas de doute sur le fait que le poète considérait qu'il vivait à une époque de décadence spirituelle et de dégénération générale où le peuple faisait son idole du progrès matérialiste aux dépens de la spiritualité (14). Dans Fusées, par exemple, on lit cette prédiction apocalyptique, écrite sans doute à une heure de profond pessimisme, qui augure l'écroulement total de la société:

> Le monde va finir. La seule raison pour laquelle il pourrait durer, c'est qu'il existe (...) en supposant qu'il continuât à exister matériellement, serait-ce une existence digne de ce nom et du dictionnaire historique? (...) nous périrons par où nous

> avons cru vivre. La mécanique nous aura tellement américanisés, le progrès nous aura si bien atrophié en nous toute la partie spirituelle, que rien parmi les rêveries sanguinaires, sacrilèges, ou anti-naturelles des utopistes ne pourra être comparé à ses résultats positifs. Je demande à tout homme qui pense de me montrer ce qui subsiste de la vie.
>
> (O.C., p.1263)

Passage capital si l'on veut comprendre la position qu'occupaient les artistes vis-à-vis de cette société, selon Baudelaire. Il considérait les hommes spirituels, c'est-à-dire les poètes, peintres, écrivains, acteurs et compositeurs contemporains, comme des points de lumière qui ne cesseraient de rayonner dans la nuit de la civilisation moderne.

> C'est un phare allumé sur mille citadelles.
>
> ("Les Phares", F.M., VI)

Néanmoins, l'existence pour ces âmes artistiques, donc aristocratiques, devient un martyre dans de telles conditions car elles s'efforcent héroïquement de résister à travers leurs oeuvres aux forces déspiritualisantes - croyance au progrès et, sur le plan de l'art, le poncif, le pittoresque, le formalisme de l'art pour l'art, les "romans honnêtes".

Cet "héroïsme de la vie moderne" s'incarne dans le dandy. Celui-ci seul oppose à la marée montante de ces tendances anti-spirituelles un réservoir de spiritualité concentrée. Eugène Delacroix se compte au nombre de ces âmes héroïques, d'après l'article critico-biographique que Baudelaire avait écrit sur le grand peintre. Baudelaire croit apercevoir cette spiritualité intense de ce dernier dans son style:

> Ce qui marque le plus visiblement le style de Delacroix, c'est la concision et une espèce d'intensité sans ostentation, résultat habituel de la concentration de toutes les forces spirituelles vers un point donné. 'The hero is he who is immovably centred', dit le moraliste d'outre mer Emerson (...)

> On pourrait dire aussi bien: 'Le héros littéraire, c'est-à-dire le véritable écrivain, est celui qui est immuablement concentré'. (<u>O.C.</u>, pp.1126-27)

On dirait un astre (15) qui se replie sur soi-même, dirigeant toute son énergie solaire à l'intérieur pour mieux rayonner dans le noir, mais aussi pour ne pas se dissiper et perdre sa force à l'extérieur. De même, le dandy ne daigne pas faire partie de la société; par orgueil mais aussi par crainte de contaminer sa spiritualité pure dans la désagrégation universelle.

Or, il nous a semblé important de nous attarder sur la question du dandysme, car c'est dans la symbolique du soleil couchant que Baudelaire a choisi d'exprimer poétiquement ce foyer d'énergie refoulée. La comparaison se fait plus explicitement dans ce passage du "Peintre de la vie moderne":

> Le dandysme est le dernier éclat d'héroisme dans les décadences... [c]'est un soleil couchant; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie (...) on dirait un feu latent qui se fait deviner, qui pourrait mais qui ne veut pas rayonner. (<u>O.C.</u>, p.1180)

Le dandy (16), comme un astre lointain, se tient à l'écart des évènements contemporains - "Vous figurez-vous un dandy parlant au peuple, excepté pour le bafouer?" demande Baudelaire dans <u>Mon coeur mis à nu</u> (XXII); il dédaigne de 's'engager', pour employer le mot de Sartre; prenant pleinement conscience de son sort, il y fait face avec une impassibilité stoïcienne, "immuablement concentré" et "résigné à l'avenir, enivré de son sang-froid et de son dandysme, fier de n'être pas aussi bas que ceux qui passent", pour citer <u>Fusées</u> (XV). L'emploi du mot 'enivré' donne à penser pourtant que le dandysme n'est qu'un nouveau moyen d'évasion de la réalité, de pair avec la drogue, le vin, la musique et la poésie. Ce n'est



qu'un autre paradis artificiel, refus d'accepter l'inévitable mort; le dandy a beau "Rage, rage against the dying of the light", même l'esprit aristocratique doit mourir. Voilà pourquoi le dandy est une figure mélancolique.

Dandy lui-même, Baudelaire se sentait de plus en plus solitaire et pessimiste vers la fin de sa vie (17) et de moins en moins capable de cacher sa solitude derrière la pose froide et orgueilleuse du dandysme. Les autres artistes de son époque disparaissaient l'un après l'autre, et il ressentait leur décès comme l'extinction de feux astraux, comme si l'on éteignait les candélabres au salon d'un théâtre désert, laissant le poète seul dans le noir. On sent vivement la détresse de Baudelaire dans son article nécrologique lors de la mort de Delacroix, le 13 août 1863:

> ... nous avons tous senti quelque chose d'analogue à cette dépression d'âme, à cette sensation de solitude croissante que nous avaient fait déjà connaître la mort de Chateaubriand et celle de Balzac, sensation renouvelée tout récemment par la disparition d'Alfred de Vigny (18). Il y a un grand deuil national, un affaissement de vitalité générale, un obscurcissement de l'intellect qui ressemble à une éclipse solaire, imitation momentanée de la fin du monde.
>
> (O.C., p.1141)

Comme pour éterniser "cette sensation de solitude croissante" et pour ne pas être accablé par elle tout à fait, Baudelaire en a fait le sujet d'un de ses plus beaux poèmes - "Le coucher du soleil romantique", paru en 1862 dans Le Boulevard et finalement dans Les Epaves. M. Adam (op.cit., p.450) discerne dans le soleil couchant de ce poème l'allégorie de la vie du poète qui tire à sa fin. Selon cette hypothèse, le poète courrait après son existence fuyante dans un vain effort d'en garder au moins un souvenir éternel avant qu'elle ne disparaisse tout à fait derrière l'horizon.

> Courons vers l'horizon, il est tard, courons vite,
> Pour attraper au moins un oblique rayon!

Les deux derniers tercets démontreraient la futilité de chercher l'immortalité et annonceraient les horreurs de la mort:

> Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire;
> L'irrésistible Nuit établit son empire,
> Noire, humide, funeste et pleine de frissons;
>
> Une odeur de tombeau dans les ténèbres nage,
> Et mon pied peureux froisse, au bord du marécage,
> Des crapauds imprévus et de froids limaçons.

Bien qu'admissible, une telle interprétation ne semble pas pénétrer jusqu'au sens profond du poème, sens bien plus littéraire que l'explication d'Adam ne laisse croire. D'abord, ce point de vue n'explique pas de façon satisfaisante l'épithète 'romantique' que porte le titre du poème. Il faut tenir compte à cet égard d'une note, écrite de la main de Baudelaire sur l'exemplaire d'épreuves des Epaves, qui jette de la lumière sur le sens du titre.

> Le mot: 'Genus irritabile vatum' date de bien des siècles avant les querelles des Classiques, des Romantiques, des Réalistes, des Euphuistes, etc. Il est évident que par 'l'irrésistible Nuit' M. Charles Baudelaire a voulu caractériser l'état actuel de la littérature, et que les 'crapauds imprévus' et les 'froids limaçons' sont les écrivains qui ne sont pas de son école.(19)

Adam ne prend pas cette note au sérieux, préférant y distinguer un exemple du "goût de la mystification" de Baudelaire. Toutefois, il est difficile de prendre à la légère ce commentaire du poète si l'on se rappelle les opinions qu'il entretenait sur le climat littéraire de son époque. Il n'en cache guère son mépris, n'hésitant pas à déclarer dans Mon Coeur mis à nu (XXXII): "Les autres hommes de lettres sont, pour la plupart, de vils piocheurs très ignorants". En s'attaquant au grand public, en outre, il ne



répugne pas à descendre jusqu'à la grossièreté: "Le français est un animal de basse-cour... Voir ses goûts en littérature. C'est un animal de race latine; l'ordure ne lui déplaît pas dans son domicile, et en littérature, il est scatophage. Il raffole des excréments. Les littérateurs d'estaminet appellent cela le 'sel gaulois'" (ibid., XXXIV).

Or, si Baudelaire est parfois capable de lancer de telles invectives à ses contemporains, pourquoi ne devrait-on pas le prendre au sérieux lorsqu'il les qualifie de crapauds et de limaçons? Ces injures sont peu de choses mises à côté de celles que nous venons de lire (20). Ainsi, il ne semble pas extravagant de voir dans le soleil couchant de ce poème le symbole d'un romantisme mourant. Cette interprétation explique mieux le sens du titre et aussi l'influence transfiguratrice opérée par les idées romantiques sur la littérature et l'art. Le romantisme avait appris aux artistes et aux poètes une nouvelle perception des choses où tout était senti plutôt que perçu par la raison. N'est-ce pas la pensée de Baudelaire lorsqu'il écrit dans la deuxième strophe

> Je me souviens! J'ai vu tout, fleur, source, sillon
> Se pâmer sous son oeil comme un coeur qui palpite.

Baudelaire a exprimé son idée en prose dans le chapitre sur le romantisme du "Salon de 1846": "Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir. Ils l'ont cherché en dehors, et c'est en dedans qu'il était seulement possible de le trouver" (O.C., p.879). Dans "Le Coucher du soleil romantique", Baudelaire chante l'éclipse de l'époque romantique, comme il chante la disparition des "saints de l'art" (21) dans l'article nécrologique sur Delacroix, tout en exprimant sa "sensation de solitude croissante" et sa profonde inquiétude devant la nouvelle période de ténèbres qu'il croyait voir s'approcher.

Or, c'est justement dans les lueurs du romantisme couchant que Baudelaire trouve sa vraie gloire, car de ce sentiment de perte et de regret ressenti à la suite d'une éblouissante période littéraire il élabore une poésie qui lui est propre, poésie de soleils couchants d'où émanent la mélancolie et la nostalgie. En fait, la nostalgie qu'éprouvait Baudelaire à la suite de l'éclipse du mouvement romantique est un symptôme d'un plus grand malaise - celui de la fuite du temps que le poète avait hérité des grands romantiques.

On connaît l'importance chez Baudelaire du passé et du souvenir dont il fait un véritable culte; on a vu, au chapitre dernier, les tentatives qu'il avait lancées en vue de figer le passé dans ses poèmes, véritables corporifications de la pensée et du souvenir. La conscience de la fuite du temps et le désir d'éterniser certains moments de l'existence par la mnémotechnie du poème - ce que Proust devait appeler la "mémoire involontaire" - expliquent le goût qu'avait Baudelaire pour la beauté fugace,

> la douceur éphémère
> D'un glorieux automne ou d'un soleil couchant.
> ("Chant d'automne, F.M., LVI)

Or, la splendeur passagère du soleil qui décline est comme le symbole de l'activité cérébrale, de la vie intellectuelle, glorieuse mais insaisissable, qui rayonne, puis s'éteint pour se renouveler sans jamais se laisser capter. Tous les glorieux moments heureux, tous les souvenirs, les joies et les misères qu'il a connus, Baudelaire les exprime dans la métaphore du soleil couchant. C'est là où il découvre une nouvelle source de poésie "aux heures mélancoliques où le soleil déclinant invite à chanter le passé" pour citer l'article sur Poe (p.626). Dans ce même article, le poète perçoit clairement dans le spectacle du couchant la correspondance natu-

relle de la vie mentale:

> Dans les jeux de ce soleil agonisant, certains esprits poétiques trouveront des délices nouvelles; ils y découvriront des colonnades éblouissantes, des cascades de métal fondu, des paradis de feu, une splendeur triste, la volupté du regret, toutes les magies du rêve, tous les souvenirs de l'opium. Et le coucher du soleil leur apparaîtra comme la merveilleuse allégorie d'une âme chargée de vie qui descend derrière l'horizon avec une magnifique provision de pensées et de rêves.
>
> (Poe, p.620)

Selon l'image, les couleurs variées du soleil-esprit seraient donc l'expression visible des pensées et des souvenirs de toute une existence spirituelle. Les 'esprits poétiques' dont il est question dans ce passage sont indubitablement Edgar Poe et Baudelaire lui-même qui découvrent "des délices nouvelles" en ce sens qu'ils font de la pensée et du souvenir, donc de la vie psychique, l'inspiration et le sujet même de leur poésie (22).

Cependant, comme Poe, qui évoque les souvenirs d'un passé utopique que les horreurs du présent rendent encore plus inaccessible, Baudelaire aussi remplit son passé de lumière et de clarté. Ce n'est pas dire que le passé soit toujours le "passé lumineux" d'"Harmonie du soir", ni que le soleil qui illumine soit toujours radieux (23); toutefois, il n'en reste pas moins vrai que, très souvent, quand Baudelaire jette son regard en arrière vers le passé, il n'y découvre pas un lieu aride et morne, mais plutôt un champ fertile et ensoleillé. Même le "Soleil moribond" de "Recueillement", par exemple, répand une lumière mélancolique plutôt que lugubre, et la mélancolie, comme Baudelaire nous l'apprend dans Fusées (X), n'est pas messagère du spleen, mais ingrédient essentiel du Beau.

Il serait peut-être utile, à ce point, de faire des conjectures sur la source psychologique du soleil comme emblème du passé. En réalité, le

soleil semble être intimement associé dans l'esprit de Baudelaire à la nostalgie et à "l'innocent paradis" de l'enfance. Dans le "Salon de 1859", par exemple, il affirme en faisant des observations sur quelques tableaux du peintre Fromentin:

> Il est présumable que je suis moi-même atteint quelque peu d'une nostalgie qui m'entraîne vers le soleil; car de ces toiles lumineuses s'élève pour moi une vapeur enivrante qui se condense bientôt en désirs et en regrets.
>
> (O.C., p.1067)

Quels désirs et quels regrets, au juste ? Un poème de jeunesse (24) a pour thème la nostalgie des beaux dimanches ensoleillés passés à la campagne, mais une autre pièce, écrite au plus tard en 1843 selon Prarond, semblerait plus prometteuse pour notre enquête. Il s'agit de la pièce XCIX des Fleurs du Mal, "Je n'ai pas oublié, voisine de la ville...", dans laquelle Baudelaire rappelle la vie de famille dans la maison à Neuilly où il habitait avec sa mère peu après la mort de son père. Période pleine de tristesse, à en croire une lettre envoyée à sa mère dans laquelle le poète se fait un devoir de faire comprendre à sa mère que ce poème, ainsi que le suivant, "La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse...", fut inséré dans le recueil en hommage à cette période de deuil qui est restée fermement empreinte dans sa mémoire. "Vous n'avez donc pas remarqué, écrit-il, qu'il y avait dans Les Fleurs du Mal deux pièces vous concernant, ou du moins faisant allusion à des détails intimes de notre ancienne vie, de cette époque de veuvage qui m'a laissé de singuliers et de tristes souvenirs?" (25). Cela pourrait justifier l'aspect investigateur et protecteur du soleil de ce poème qui jette sa lumière à travers la fenêtre de la salle à manger, mais à qui il est, en même temps, défendu d'entrer dans le foyer, comme le souvenir du père défunt rayonne dans la mémoire des membres de la famille Baudelaire, tandis que le père lui-même ne peut jamais



franchir la vitre qui sépare la vie de la mort et rejoindre ceux qui lui sont chers. On dirait qu'il est destiné, comme le soleil, à jeter des regards attendris sur les vivants, mais à rester séparé d'eux à jamais.

> Et le soleil, le soir, ruisselant et superbe,
> Qui derrière la vitre où se brisait sa gerbe,
> Semblait, grand oeil ouvert dans un ciel curieux,
> Contempler nos dîners longs et silencieux.

Il semble donc que le soleil qui décline soit intimement lié, dans l'esprit de Baudelaire, à la période de deuil à la suite de la disparition de son père, ce qui pourrait expliquer en partie les désirs et les regrets qu'il sent monter en lui à cette heure de la journée, ainsi que "la nostalgie qui [l']entraîne vers le soleil" (26).

Cette nostalgie n'a pas nécessairement pour objet le retour à la sécurité de l'enfance, d'ailleurs, mais peut viser un passé tout à fait imaginaire et idéalisé, tel que celui de "La Vie antérieure" (F.M., XII), où le souvenir des décors tropicaux et langoureux se mêle à l'idée d'une existence déjà vécue. Ce qui nous intéresse dans ce poème, pourtant, est le rôle du soleil dont l'éclat inonde le spectacle.

> J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
> Que les soleils marins teignaient de mille feux.

Ce n'est pas une lumière directe mais une lumière reflétée dans l'eau; en fait, tout le poème peut être considéré comme une sorte de jeu de miroirs où les objets sont multipliés et illuminés de tous côtés - ("Les houles, en roulant les images des cieux"... "couleurs du couchant reflété par mes yeux"). On dirait un joyau à multiples faces miroitantes.

Or, la lumière qui rayonne du passé et qui éclaire le présent n'est jamais directe, mais de qualité adoucie, filtrée. Le soleil tapageur, nous l'avons constaté, représente une force dangereuse et destructrice,

voire infecte (27); direct, le rayonnement solaire brûle; aperçu à travers un écran de brume ou miroitant dans l'eau, il ranime la mémoire et excite l'imagination. La perception des choses en direct, c'est-à-dire sans imagination, sans artifice, a toujours paru à Baudelaire comme l'anathème, et sa prédilection pour la brume et la gaze donne à penser qu'il percevait tout à travers le voile de l'art, soit poésie, peinture ou littérature. C'est pourquoi il a horreur du soleil direct et brutal car, comme cela, il éclaire et révèle tout d'une crudité photographique. Un écran posé entre l'objet et l'observateur ou entre l'idée et le penseur remplit la fonction essentielle d'engager la "reine des facultés", notion que Baudelaire exprime dans le poème en prose, "Les Fenêtres" (Spleen, XXXV) et que nous avons observé au chapitre II: "Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre".

A l'appui de cette idée esthétique, Baudelaire s'efforce d'embellir l'effet de la lumière solaire dans ses poèmes en la filtrant à travers un écran transparent. Celui-ci peut revêtir plusieurs formes. Dans "Ciel brouillé", par exemple, il s'agit des brumes automnales dans un paysage mouillé légèrement éclairé par "les rayons tombant d'un ciel brouillé", image destinée à exprimer la beauté pâle et froide de Marie Daubrun; dans la version en prose du "Crépuscule du soir", les rayons du couchant nous arrivent "à travers les nues transparentes du soir"; encore, dans le poème en prose de "L'Invitation au Voyage", les rayons du soleil couchant qui pénètrent la salle "sont tamisés par de belles étoffes ou par ces hautes fenêtres ouvragées que le plomb divise en nombreux compartiments". Ainsi, c'est la lumière adoucie qui traduit mieux pour Baudelaire le monde idéal vu à travers le souvenir et l'imagination (28).

Cependant, l'image qui semble la plus originale est celle que nous avons effleurée dans "La Vie intérieure", celle que Baudelaire admirait tant dans les tableaux de Théodore Rousseau, qui aimait "les couchers de soleil singuliers et trempés d'eau" (O.C., p.941); autrement dit, le soleil reflété dans l'opacité de la mer ou vu derrière elle, effet que M. Eigeldinger appelle "les noces cosmiques de l'eau et du feu" (op.cit., p.367). Ce soleil liquide paraît dans "L'Invitation au Voyage" en vers, où la lueur dans l'oeil moite de Marie s'exprime dans l'analogie du feu baigné dans l'eau et crée en même temps une des plus délicates métaphores baudelairiennes:

Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes.

Toutefois, le poème qui représente le meilleur exemple du soleil en tant que symbole de l'éphémère est, à notre avis, "Harmonie du soir" (F.M., XLVII). C'est à la fois une plainte pour la fugacité du bonheur et un hymne en l'honneur du triomphe du souvenir sur le temps. Il faut comprendre d'abord que ce poème fut composé vers 1856, c'est-à-dire "à un moment où le grand amour [avec Madame Sabatier] n'est plus qu'un beau souvenir", pour citer M. Adam (op.cit., p.332). C'est donc un poème du 'temps retrouvé' dans lequel Baudelaire, en employant des termes tirés du lexique religieux (encensoir, reposoir, ostensoir), rend un culte à la mémoire de son amour pour Madame Sabatier. La fin de leur amour est symbolisée par l'astre moribond.

Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Ici, le soleil, au lieu d'être trempé d'eau, est baigné de sang, son propre sang qui découle par la blessure mortelle que lui a livrée le Temps, mangeur de la vie et de l'amour (29). Mais le dernier quatrain, comme celui d'"Un Fantôme", lance un défi face à l'avance inexorable du "noir assassin". Car, même après l'éclipse de cet épisode de la vie du poète, épisode qui se laisse engloutir dans le passé, ce ne sera pas "le néant vaste et noir"; le passé restera "lumineux" malgré la disparition du soleil de l'amour puisque celui-ci aura fait un éclat si éblouissant qu'il ne s'effacera jamais de la mémoire.

> Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir!

Ainsi, le souvenir de la chose survivra à la chose elle-même, surtout s'il est incarné dans un poème.

Il est intéressant de remarquer ici que l'allégorie du soleil couchant dans "Harmonie du soir" s'enchaîne parfaitement avec les autres poèmes du cycle Sabatier, car les images lumineuses y abondent. Adam (op. cit., p.327) cite l'extrait d'une lettre que Baudelaire avait envoyée à Madame Sabatier dans laquelle il déclarait:

> Je ne sais si jamais cette douceur suprême me sera accordée de vous entretenir moi-même de la puissance que vous avez acquise sur moi, et de l'irradiation perpétuelle que votre image crée dans mon cerveau...

En fait, cette femme avait été, pendant un certain temps, "le soleil moral de sa vie" (Poe, p.608); son regard luit d'une lumière spirituelle qui remplit l'âme de Baudelaire comme l'absolution du prêtre.

> A la très-chère, à la très belle
> Qui remplit mon coeur de clarté..
>
> ("Hymne", O.C., p.146)

L'amour, selon le Baudelaire optimiste qui écrivait les "Maximes sur l'amour" (1846), n'est-il pas, après tout, "ce soleil dont l'intensité absorbe toutes les taches" (O.C., p.475)...? De son amour pour Madame Sabatier (30), Baudelaire a fait une riche source d'inspiration et d'images, et partout où il parle de Madame Sabatier se trouve cette "irradiation perpétuelle" dont il est question dans la lettre citée.

Baudelaire envoyait pendant deux ans -(1852-1854)- des poèmes à Madame Sabatier, sans les signer mais tout en continuant de la voir, sans se déclarer. Il paraît que, pendant cette période et après, 'la Présidente' a revêtu dans l'esprit du poète une valeur symbolique représentant la fraîcheur, la gaîté, la pureté, le bonheur, tout enfin ce qui faisait défaut à son admirateur (31). L'artiste en lui l'a élevée, ou peut-être pour mieux dire, a élevé l'idée qu'elle incarnait, au niveau du culte, comme l'indique "Harmonie du soir" et comme en témoignent aussi deux poèmes en particulier, "L'Aube spirituelle" (F.M., XLVI) et "Le Flambeau vivant" (F.M., XLIII).

L'image solaire, bien qu'employée dans ces deux poèmes, remplit une fonction différente dans ces deux cas. Dans le premier, "L'Idole" est comparée à l'aurore, qui apporte la purification et le renouveau spirituel après le péché de la nuit (32) ("Etre lucide et pur"). Malgré ses efforts pour l'oublier dans la débauche, affirme le poète, le souvenir de la "chère Déesse" lui réapparaît, rédempteur et consolateur, comme la conscience d'autant plus aiguë de l'essence pure de l'homme qui reste indemne malgré la corruption dans laquelle la chair la plonge.

> Ton souvenir plus clair, plus rose, plus charmant,
> A mes yeux agrandis voltige incessamment.
>
> Le soleil a noirci la flamme des bougies;
> Ainsi, toujours vainqueur, ton fantôme est pareil,
> Ame resplendissante, à l'immortel soleil!

Si l'on compare ces vers au "Flambeau vivant", pourtant, on remarquera que, bien que la figure de Madame Sabatier joue un rôle de protectrice et de guide dans ces deux poèmes, dans "Le Flambeau vivant", la lumière qui rayonne des yeux de la Présidente est plus intense que le feu solaire, tandis que dans "L'Aube spirituelle", la clarté du souvenir est égale à la splendeur du soleil levant.

> Charmants Yeux, vous brillez de la clarté mystique
> Qu'ont les cierges brûlant en plein jour; le soleil
> Rougit, mais n'éteint pas leur flamme fantastique!
> . . . .
> Astres dont nul soleil ne peut flétrir la flamme! (33)

"Le Flambeau vivant" ressemble en ce sens à "Harmonie du soir", car tous les deux empruntent l'image d'une source lumineuse plus forte que le soleil lui-même. Cette source, c'est le souvenir qui reste après le fait dans "Harmonie du soir"; dans "Le Flambeau vivant", c'est une flamme spirituelle: dans les deux poèmes, l'énergie psychique l'emporte donc sur l'énergie cosmique, selon le principe de la suprématie de l'Idéal sur le Réel auquel, comme nous avons vu, Baudelaire adhérait en dépit des lois de la raison, il est vrai, mais fidèle à son esthétique. Seul le soleil de "L'Aube spirituelle" peut égaler l'intensité du souvenir parce que, lui aussi, a une valeur spirituelle, celle de la rédemption et du salut, tandis que dans les deux autres pièces le soleil représente ce qui avait été (l'amour dans "Harmonie du soir") et qui n'est plus, ou un emblème purement plastique sans aucune résonnance spirituelle ("Le FLambeau vivant").

Si l'image solaire est utilisée comme symbole de ce qu'on pourrait appeler la femme solaire d'où irradie une chaleur spirituelle qui purifie et guérit, il y eut un moment dans la vie de Baudelaire où ce dernier



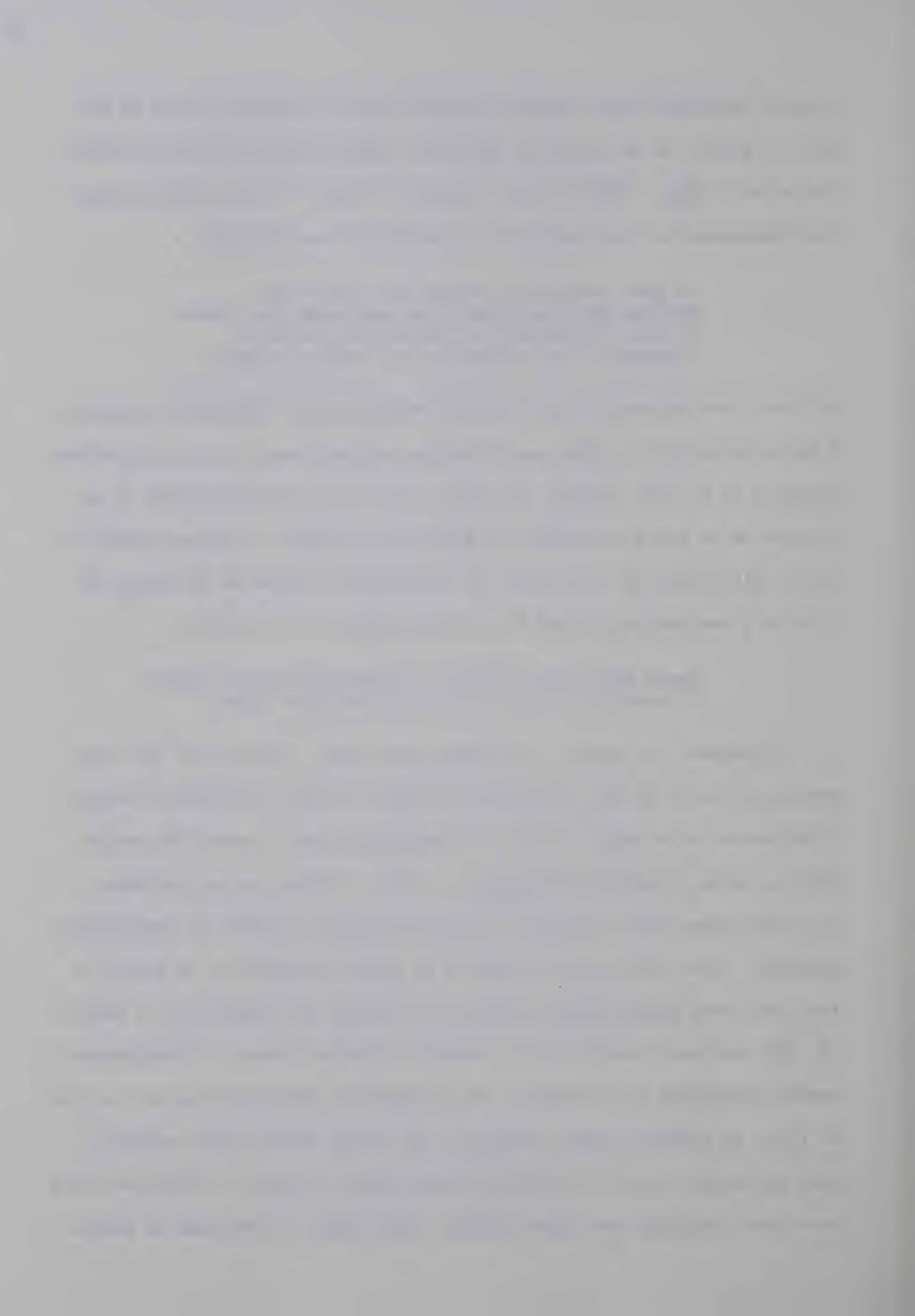
croyait reconnaître une fonction analogue dans la poésie et dans la figure du poète. On en trouve un excellent exemple dans la pièce intitulée "Le Soleil" (F.M., LXXXVII) dans laquelle l'astre se voit doté de facultés fécondantes et guérissantes à la manière d'une divinité:

> Ce père nourricier, ennemi des chloroses,
> Eveille dans les champs les vers comme les roses;
> Il fait s'évaporer les soucis vers le ciel,
> Et remplit les cerveaux et les ruches de miel.

Le poète rêve de remplir une fonction bénéfique pour l'humanité, analogue à celle du soleil; de même que l'énergie solaire donne la vie à la matière végétale et la fait croître, le poète a pour but la fertilisation et la culture de la vie spirituelle; de même que le soleil, le poète possède le secret alchimique qui lui permet de transformer la boue de la nature en l'or de l'imagination, grâce à la potion magique de la poésie:

> Quand ainsi qu'un poète, il descend dans les villes,
> Il ennoblit le sort des choses les plus viles.

Cependant, ce poème, en deuxième place dans l'édition de 1857, est sans aucun doute de date ancienne: le thème du soleil bienfaisant montre l'influence de la poésie baroque que Baudelaire avait connue dès ses années au lycée, d'après Adam (op.cit., p.92). De plus, le ton optimiste qui caractérise cette période de jeunesse indique une date de composition ancienne; c'est alors qu'il croyait à la grande destinée de la poésie en tant que force bienveillante capable de réformer et d'améliorer la société. Rôle noble et charitable qui devait s'écrouler devant le désillusionnement progressif qui s'emparait de la pensée de Baudelaire durant sa vie. En fait, la notion du rôle utopique de la poésie semble avoir persisté dans son esprit jusqu'à la'période démocratique' puisqu'il réaffirme cette idée dans l'article sur Pierre Dupont, dans lequel il envisage la poésie



comme la "négation de l'iniquité" (34).

Le coup d'état de décembre 1851 a d'ailleurs mis fin à l'optimisme du poète sans effacer pourtant l'idée de la faculté transformatrice de la poésie. Dégoûté par la société contemporaine, déçu par le peuple (35), Baudelaire renonce à la destinée révolutionnaire et messianique de la poésie pour en cultiver le rôle aristocratique.

Désespérant de rien enseigner au peuple du spirituel, il se met à cultiver pour lui seul sa perception du monde qu'il observe à travers le voile diaphane de la poésie. "Immuablement concentré" en vrai dandy, Baudelaire abandonne le rôle de bienfaiteur, puisque la société n'en veut pas, se repliant sur soi et sur le drame intérieur, préférant, d'après lui, "être un grand homme et un saint pour soi-même*" (Mon Coeur mis à nu, XXVIII).

Dans "Paysage" (F.M., LXXXVI), poème qui précède immédiatement "Le Soleil" dans les "Tableaux parisiens", mais qui fut écrit quelque dix années plus tard que ce dernier, le poète ne se voit plus comme le soleil vital de la société rayonnant le bienfait de la poésie sur les hommes. On y découvre encore une image solaire, mais ce soleil s'est maintenant intériorisé, ayant pris la forme d'un noyau incandescent d'énergie psychique qui, en propageant ses rayons sur la laideur extérieure, l'inonde d'une splendeur surnaturelle:

> ... je serai plongé dans cette volupté
> D'évoquer le Printemps avec ma volonté.
> De tirer un soleil de mon coeur, et de faire
> De mes pensers brûlants une tiède atmosphère.

Le soleil intérieur est donc la source créatrice de l'Idéal dans "Paysage", mais ce n'est pas toujours le cas: il peut aussi symboliser le

---

* C'est Baudelaire qui souligne.

but des désirs humains, la soif de l'Absolu, comme dans "Les Plaintes d'un Icare", par exemple, où Baudelaire a recours à la mythologie grecque pour dépeindre l'homme puni par l'implacable "oeil de feu" du soleil absolu pour avoir osé dépasser sa condition:

> C'est grâce aux astres nonpareils,
>
> Qui tout au fond du ciel flamboient,
> Que mes yeux consumés ne voient
> Que des souvenirs de soleils.

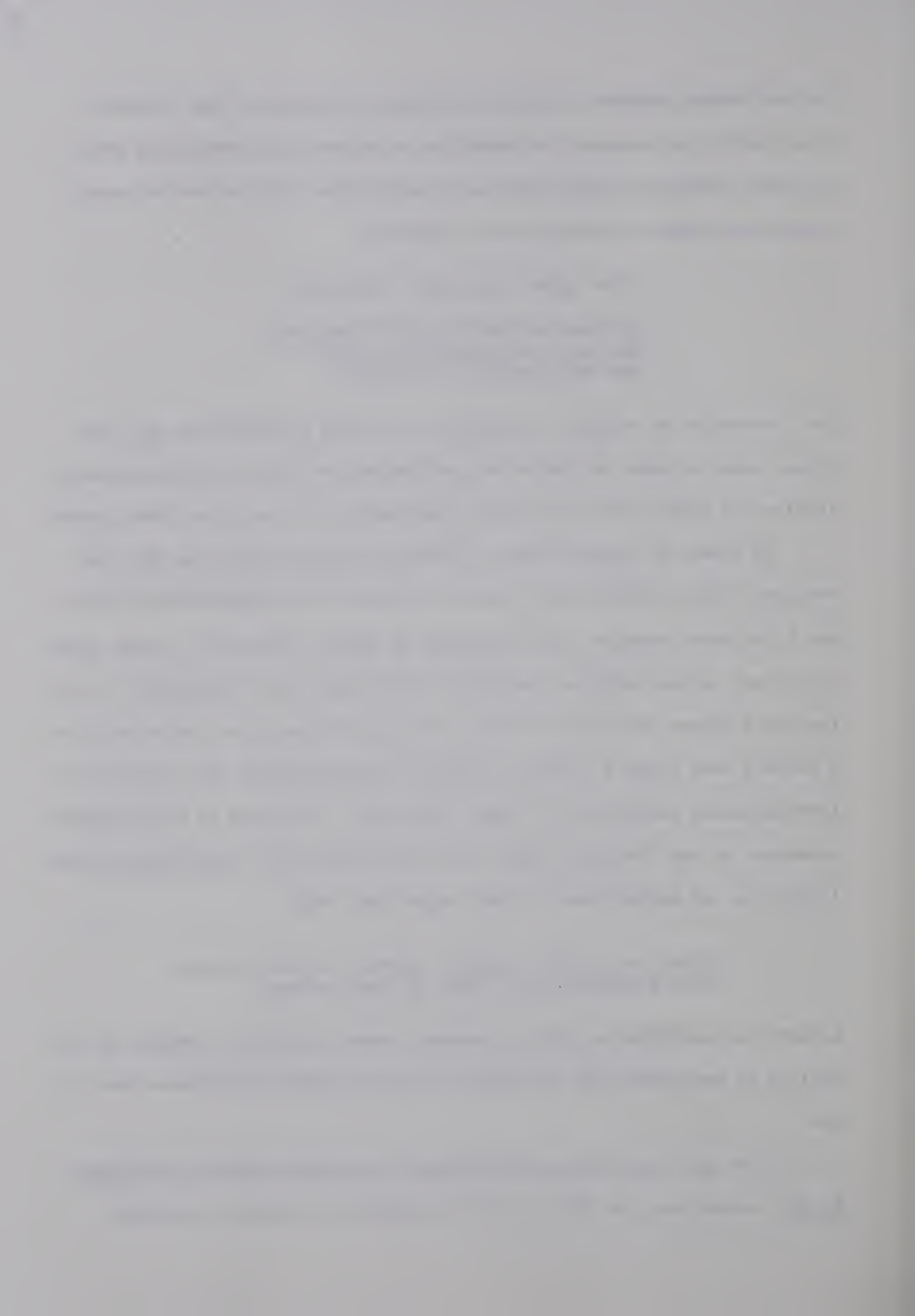
Les "souvenirs de soleils" s'inspirent de l'idée platonicienne que nous vivons dans un monde où toutes nos perceptions ne sont que des apparences faibles, de pâles reflets du monde inaccessible et absolu des Idées pures.

Ce thème est reporté dans le domaine artistique dans "La Mort des artistes" (F.M., CXXIII) où le poète se plaint de l'impossibilité d'accéder à la Beauté absolue ("de contempler la grande Créature"); l'acte créateur n'est qu'une série de tentatives dont l'objet est d'atteindre la perfection ("piquer dans le but") mais l'on sait d'avance que les efforts de l'artiste sont voués à l'échec, puisque l'oeuvre achevée sera toujours et inévitablement inférieure à l'image rêvée (36). L'artiste ne voit d'assouvissement de son "infernal désir" que dans la mort (37), qui devient alors l'objet de ses aspirations; le seul espoir qui reste

> C'est que la mort, planant comme un soleil nouveau,
> Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau!

La mort est qualifiée de soleil 'nouveau' parce que'elle a remplacé le soleil de la perfection que le poète se croyait capable d'atteindre dans la vie.

C'est sur cette note que se termine la première édition des Fleurs du Mal, tandis que, en 1861, c'est "Le Voyage" qui occupe la dernière



place. Celui-ci fait écho à "La Mort des artistes", dans les deux strophes finales, du moins, mais cette finale triomphale ne sonne-t-elle pas un peu creux à la suite du chant de désillusionnement et de désespoir cynique? Il n'a plus de foi en Dieu ni en Satan; tous les moyens d'évasion - voyage, amour, opium, poésie - se sont avérés sans issue. Le Temps, ce "joueur avide / Qui gagne sans tricher, à tout coup" ("L'Horloge"), amène finalement la Mort, que le poète prétend accueillir avec "le coeur joyeux d'un jeune passager", comme étant seule assez vaste pour contenir l'immensité des désirs humains, symbolisée par un rayonnement intérieur, d'après Mossop (38):

> Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
> Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
> Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!

Mais, si l'on tient compte de ce que Baudelaire devait écrire cinq ou six ans plus tard dans son projet de préface à la troisième édition des Fleurs du Mal ("Ne rien savoir, ne rien enseigner, ne rien vouloir, ne rien sentir, dormir et encore dormir, tel est aujourd'hui mon unique voeu. Voeu infâme et dégoûtant, mais sincère"), il est bien plus vraisemblable que ses rayons intérieurs représentent le désir de la paix, de la quiétude, du néant et qu'ils émanent d'un astre qui décline et non qui se lève.

S'il est difficile d'accepter que Baudelaire croyait qu'il pouvait triompher sur la mort, cela ne fait pas de doute, par contre, qu'il a réussi parfois dans sa tentative de triompher de la réalité en la transcendant par la poésie. On pourrait affirmer sans crainte de contradiction que plus Baudelaire regarde en lui-même, moins il s'attache à la réalité extérieure, même comme source d'images. Il a exercé sa sensibilité et son imagination à un si haut degré qu'il peut s'enfermer dans un paradis artificiel autonome qui ne dépend que très légèrement de l'extérieur, s'al-



liant de l'abstrait et du mystique. Notre idée s'éclaircira par l'exemple du passage dans lequel Baudelaire décrit la sensation que lui a inspirée l'ouverture de 'Lohengrin':

> ... Je me peignis involontairement l'état délicieux d'un homme en proie à une grande rêverie dans une solitude absolue, mais une solitude absolue avec un immense horizon et une large lumière diffuse; l'immensité sans autre décor qu'elle-même. Bientôt j'éprouvai la sensation d'une clarté plus vive, d'une intensité de lumière croissant avec une telle rapidité, que les nuances fournies par le dictionnaire ne suffiraient pas à exprimer ce surcroît toujours renaissant d'ardeur et de blancheur. Alors je conçus pleinement l'idée d'une âme se mouvant dans un milieu lumineux, d'une extase faite de volupté et de connaissance, et planant au-dessus et bien loin du monde naturel.
>
> (O.C., p.1213)

On éprouve dans ce passage tiré de l'essai sur Wagner la même sensation que procure "Elévation" (F.M., III)qui étale sous nos yeux "les champs lumineux et sereins", "Le feu clair qui remplit les espaces limpides" de l'extase spirituelle baudelairienne. On dirait une révélation mystique de la "profonde unité" de l'univers dont parlent les célèbres "Correspondances". "J'avais subi (...) une opération spirituelle, une révélation", admet Baudelaire dans le même article.

Ce qu'il importe de remarquer tout d'abord dans cette description, c'est le caractère abstrait des termes, des comparaisons minimes avec le concret. Baudelaire lui-même souligne cette différence entre les descriptions que Wagner et Liszt avaient écrites sur la même musique et la sienne; bien que les impressions soient similaires dans les trois cas, il trouve sa rêverie "beaucoup moins illustrée d'objets matériels, étant plus vague et plus abstraite". (ibid.) On remarquera que ce n'est plus le spectacle extérieur qui provoque la sensation - en fait, il n'y a pas de spectacle extérieur servant de 'corrélatif objectif' mais seulement de la



musique. Il n'y a même pas de soleil emblématique, sinon des images devenues plus abstraites telles que 'une large lumière diffuse' et 'une intensité de lumière', une 'ardeur' et une 'blancheur' dans un 'milieu lumineux'. Et la source de ces impressions éblouissantes, c'est la musique, une autre oeuvre d'art. Ainsi, Baudelaire est arrivé à ce haut degré de sensibilité où les images lumineuses n'évoquent pas l'oeuvre, mais où l'oeuvre évoque les images, créant de cette façon un monde d'où le réel est aboli et l'art se reflète dans l'art, sans recours à l'extérieur pour se définir. Et cette vision mystique, Baudelaire se l'est représentée "involontairement", comme si de rien n'était, comme si c'était normal que les résonnances d'une oeuvre d'art s'expriment dans un autre esprit par une autre oeuvre d'art - la poésie - sans qu'il y ait besoin de descendre au monde naturel chercher des moyens d'expression. On dirait une charge d'électricité qui saute d'un pôle à l'autre.

Dans de telles conditions de suprématie spirituelle, de communion d'âmes, il n'y a plus la nécessité d'un soleil symbolique pour éclairer la scène, puisqu'une clarté spirituelle autonome rayonne de toutes choses, comme une phosphorescence:

> Nul astre d'ailleurs, nuls vestiges
> De soleil, même au bas du ciel,
> Pour illuminer ces prodiges
> Qui brillaient d'un feu personnel (39).
>
> ("Rêve parisien", F.M., CII)

NOTES

(1) "La Symbolique solaire dans la poésie de Baudelaire", Revue d'histoire littéraire de la France (67, 1967) pp.357-374.

(2) Psychologie des "Fleurs du Mal", t.I et II (Genève: Droz, 1964).

(3) Cité par Eigeldinger, op.cit., p.358.

(4) Il ne manque pas d'exemples dans les journaux intimes sur le thème de la thérapeutique du travail comme défense contre la fainéantise. On remarquera surtout ce passage des Fusées, VIII:

> Si, quand un homme prend l'habitude de la paresse, de la rêverie, de la fainéantise, au point de renvoyer sans cesse au lendemain la chose importante, un autre homme le réveillait un matin à grands coups de fouet et le fouettait sans pitié jusqu'à ce que, ne pouvant travailler par plaisir, celui-ci travaillât par peur, cet homme - le fouetteur - ne serait-il pas vraiment son ami, son bienfaiteur?

Voir aussi ces notes d'Hygiène où l'obsession prend une allure incantatoire: "Plus on travaille, mieux on travaille, et plus on veut travailler.Plus on produit, plus on devient fécond" (I). "Pour guérir de tout, de la misère, de la maladie et de la mélancolie, il ne manque absolument que le goût du travail" (II). "Si tu travaillais tous les jours, la vie te serait plus supportable. Travaille six jours sans relâche" (III).

(5) Cf. l'image du sphinx impuissant dans "Spleen", LXXVI:

> Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
> Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
> Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.

(6) Voir à ce sujet cette antithèse de Mon Coeur mis à nu, XII: "Cruauté et volupté, sensations identiques, comme l'extrême chaud et l'extrême froid."

(7) On se souviendra de ces vers de "Au Lecteur" qui évoquent le caractère tout puissant que prend parfois l'ennui:

> Il ferait volontiers de la terre un débris
> Et dans un bâillement avalerait le monde.

(8) Cf. la fin du chapitre VI de L'Etranger où Meursault se sent poussé comme malgré lui, sous l'influence malfaisante du soleil, à tirer sur l'Arabe. "Toute cette chaleur s'appuyait sur moi..."; "... toute une plage vibrante de soleil se pressait derrière moi... je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front... le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu... La gâchette a cédé..."
C'est tout le contraire chez Valéry, pour qui le feu du soleil de midi apporte la lucidité intérieure. Cf. "Le Cimetière marin":

> L'âme exposée aux torches du solstice,



Je te soutiens, admirable justice
De la lumière aux armes sans pitié!

(9) La même Dorothée paraît dans "Bien loin d'ici", poème commencé avant la version en prose mais complété seulement après la publication de celle-ci. (Voir Adam, op. cit., p.446).

(10) Voir Hygiène, II: "Le plaisir nous use. Le travail nous fortifie. Choisissons. Plus nous nous servons d'un de ces moyens pour échapper à la sensation du temps plus l'autre nous inspire de répugnance".

(11) Il y a mention du soleil froid dans le "Salon de 1845", à propos d'un tableau de Chazal, mais il semble n'y avoir qu'une valeur pittoresque et plastique: "Ce tableau est très bien (...) parce qu'il exprime bien l'aspect vert cru d'un parc au bord de la Seine et de notre soleil froid" (O.C., p.857).

(12) Voir Mon Coeur mis à nu, XX: "Qu'est-ce que la chute? Si c'est l'unité devenue dualité c'est Dieu qui a chuté. En d'autres termes, la création ne serait-elle pas la chute de Dieu?"

(13) Cf. la Préface de Cromwell, Hugo explique ainsi ce précepte de l'homme déshérité qui est fondamental au Romantisme:

> ... le christianisme a dit à l'homme: 'Tu es double, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, l'autre éthéré, l'un enchaîné par les appétits (...) l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie, celui enfin toujours courbé vers la terre, sa mère, celui-là sans cesse élancé vers le ciel, sa patrie.
>
> (Paris: Garnier-Flammarion, 1968, p.78)

Notons aussi à cet égard l'idée de Poe qui soutient que le but le plus élevé de la poésie est l'expression "d'une nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette terre même, d'un paradis révélé" (Poe, p.636).

(14) Cf. les "Notes Nouvelles", II: "Le progrès, cette grande hérésie de la décrépitude..." (Poe, p.625); "les peuples ne poursuivent évidemment qu'une 'Italiam fugientem', une conquête à chaque minute perdue, un progrès toujours négateur de lui-même" (ibid., p.626).
On trouve d'autres exemples du dédain qu'avait Baudelaire pour le progrès matérialiste dans Fusées: "Quoi de plus absurde que le Progrès...? (XIV); "Il est impossible de parcourir une gazette quelconque (...) sans y trouver à chaque ligne les signes de la perversité humaine la plus épouvantable, en même temps que (...) les affirmations les plus effrontées relatives au progrès et à la civilisation" (XLIV).

(15) Dans son article sur Delacroix, Baudelaire parle du peintre comme une sorte de divinité, en employant ici encore des images solaires:

> Il m'est arrivé plus d'une fois en le regardant de rêver des anciens souverains du Mexique, de ce Montézuma dont la main habile aux sacrifices pouvait immoler en un seul



jour trois mille créatures humaines sur l'autel pyramidal du soleil. (O.C., p.1132)

(16) Pour d'autres références au dandysme, voir Mon Coeur mis à nu: "La femme est le contraire du dandy..." (III); "Eternelle supériorité du Dandy" (IX); "Dandysme. Qu'est-ce que l'homme supérieur?" (XX).

(17) Une confession des journaux intimes ne permet pas de douter de la solitude et de la tristesse de Baudelaire à cette étape de sa vie:

> Perdu dans ce vilain monde, coudoyé par les foules, je suis comme un homme lassé dont l'oeil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et devant lui qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement, ni douleur. Le soir où cet homme a volé à la destinée quelques heures de plaisir, bercé dans sa digestion, oublieux - autant que possible - du passé, content du présent et résigné à l'avenir, enivré de son sang-froid et de son dandysme, fier de n'être pas aussi bas que ceux qui passent, il se dit en contemplant la fumée de son cigarre: 'Que m'importe où vont ces consciences?' (Fusées, XV, O.C., p.1264)

(18) 1848, mort de Chateaubriand; 1850, mort de Balzac; 1863, mort de Vigny.

(19) Cité par Le Dantec et Adam.

(20) Notons au passage certains autres vers du même genre tirés de Mon Coeur mis à nu d'abord:

> "Jolis portraits de quelques imbéciles: Clément de Ris. Castagnary." (XV)
> "De la haine du peuple contre la beauté." (XXIV)
> "Beau tableau à faire: la canaille littéraire." (XXXVI)
> "Portrait de la canaille littéraire. Docteur Estaminetus Crapulosus Pedantissimus... Ses opinions. Sa crasse. Ses idées en art." (XIX)
> "La cohue des petits littérateurs..." (XXXVII)

Rappelons aussi "Les drames et les romans honnêtes", "L'Ecole paienne" , ainsi que l'article sur Gautier ("le public français n'est pas artiste (...) Hélas, la France n'est guère poète non plus" [O.C., p. 696]). Cf. aussi, "L'Esprit et le style de M. Villemain" (O.C., pp. 763-768).

(21) Pour une étude fascinante de l'attitude de Baudelaire vis-à-vis des grands Romantiques, voir l'introduction de Lemaitre (op.cit.) aux Curiosités esthétiques, chapitre V, "Le culte des saints de l'art".

(22) On trouve dans "L'Art philosophique" la description d'une gravure de Réthel dans laquelle le soleil couchant représente la mort. Dans la gravure

> ... un homme vertueux et paisible est surpris par la mort dans son sommeil; il est situé dans un haut lieu

> (...) c'est une chambre dans un clocher d'où l'on aperçoit les champs et un vaste horizon, un lieu fait pour pacifier l'esprit (...) Un grand soleil coupé en deux par la ligne de l'horizon, darde en haut ses rayons géométriques. - C'est la fin d'un beau jour. (O.C., p.1101)

(23) Le soleil revêt parfois une apparence funéraire:

> L'éclat de ce soleil d'un crêpe se voila.
>
> ("Châtiment de l'orgueil", F.M., XVI)

> Le soleil s'est couvert d'un crêpe.
>
> ("Le Possédé", F.M., XXXVII)

ou même de mort violente:

> ... le soleil tombant
> Ensanglante le ciel de blessures.
>
> ("Les Petites Vieilles", F.M., XCI)

(24) Il s'agit de la pièce "Vous avez compagnon, dont le coeur est poète" (O.C., p.196) que Baudelaire aurait écrite vers 1840 pour un certain M. Antony Bruno, bibliophile belge. De ces vers s'exhalent la nostalgie de l'enfance et le souvenir des beaux dimanches ensoleillés passés à la campagne. Il est intéressant d'y noter la genèse d'images qui devaient se développer dans des poèmes ultérieurs. "Des tons d'orgue mourant et de cloche lointaine" fait penser à "La Cloche fêlée"; "triste et doux souvenir" annonce le culte du passé et "Quand le clocher s'agite et qu'il chante à tue-tête" rappelle le vers de "Spleen", LXXVIII "Des cloches tout à coup sautent avec furie".

(25) Lettre citée par Adam, op.cit., p.394. Voir la Correspondance générale, II, p.121.

(26) Pour des observations intéressantes sur les rapports entre Baudelaire et son père, voir W. T. Bandy, "Les morts, les pauvres morts..." Revue des Sciences Humaines, 127 (1967), pp.477-480.

(27) Cf. "La Géante" (F.M., XIX): "Et parfois, en été, quand les soleils malsains".

(28) Il est évident que Baudelaire faisait une sorte d'étude de ce phénomène de la lumière tamisée, car on lit, dans le "Catalogue de la collection de M. Crabbe", les notes suivantes qu'il avait prises sur certains tableaux appartenant au collectionneur belge: "Dupré: Mirages magiques du soir... Knyff: Effet de soleil gazé; éblouissement, blancheur... Corot: transparence, demi-deuil délicat, crépuscule de l'âme" (O.C., pp.1200-1201).

(29) Cf. "L'Ennemi":

> (...) Le Temps mange la vie
> Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le coeur
> Du sang que nous perdons croît et se fortifie!

(30) On ne saurait douter de la sincérité de ses sentiments envers Madame Sabatier, mais Baudelaire ne se fait pas d'illusions sur la nature de 'l'Idole' que son côté poétique a créée par l'idéalisation. Il le reconnaît sans ambages dans "Semper eadem" (F.M., XL): "Laissez, laissez mon coeur s'enivrer d'un mensonge". (C'est Baudelaire qui souligne). Mais il faut entendre 'mensonge' au sens que Mallarmé devait lui attribuer dans sa lettre à Cazalis, 'ces glorieux mensonges' de l'imagination et de l'art qui font la grandeur de l'homme.

(31) Cf. aussi "Réversibilité" (F.M., XLIV) où "L'Ange plein de bonheur, de joie et de lumière" fait un contraste cruel avec l'angoisse, la honte, les remords et la haine que connaît le poète.

(32) Le soleil levant est purificateur et rénovateur dans la symbolique baudelairienne, surtout quand il se lève tout frais de la mer, "Comme une explosion nous lançant son bonjour" ("Le Coucher du soleil romantique"). Dans "Le Balcon" (F.M., XXXVI), le poète se demande si les moments heureux perdus dans le passé peuvent renaître

> Comme montent au ciel les soleils rajeunis
> Après s'être lavés au fond des mers profondes.

La source probable de l'image du soleil trempé d'eau réside dans ses séjours à Honfleur et surtout dans son voyage dans l'Océan Indien, dont le souvenir des longues journées en pleine mer est évoqué dans "Déjà"(Spleen, XXXIV):

> Cent fois déjà le soleil avait jailli, radieux ou attristé, de cette cuve immense de la mer dont les bords ne se laissent qu'à peine apercevoir; cent fois il s'était replongé, étincelant ou morose dans son immense bain du soir.

(33) Plusieurs images de ce poème s'inspirent directement du dernier mouvement d'une pièce d'Edgar Poe, "To Helen", d'après Adam (op. cit., p.328). Les vers finals ne permettent pas d'en douter lorsque Poe, en parlant des yeux de cette femme, affirme:

> They follow me - they lead me through the years.
> They are my ministers - yet I their slave.
> Their office is to illumine and enkindle...
> I see them still - two sweetly scintillant
> Venuses, unextinguished by the sun.

(34) L'enthousiasme de Baudelaire pour la grande destinée révolutionnaire de la poésie est sans bornes, en effet, dans l'article sur Pierre Dupont:

> Joyeuse ou lamentable, elle porte en soi le divin caractère utopique. Elle contredit sans cesse le fait, à peine de ne plus être. Dans le cachot, elle se fait révolte; à la fenêtre de l'hôpital, elle est ardente espérance de guérison; dans la mansarde déchirée et malpropre, elle se pare comme une fée du luxe et de l'élégance; non seulement elle constate mais elle répare. Partout elle se fait négation de l'iniquité.
> (O.C., p.614)

(35) Que Baudelaire ait été cruellement désabusé par les évènements politiques contemporains est bien apparent dans Mon Coeur mis à nu: "Les horreurs de Juin. Folie du peuple et folie de la bourgeoisie. Amour naturel du crime." (V). "1848 ne fut amusant que parce que chacun y faisait des utopies comme des chateaux en Espagne. 1848 ne fut charmant que par l'excès même du ridicule". (VI)

Son désillusionnement avec le peuple ("amoureux du fouet abrutissant" - "Le Voyage") et de la société de cette époque sert à expliquer en grande partie le retour sur soi qu'il a subi ainsi que l'aristocratie du dandysme qu'il épousait. Cf. Mon Coeur mis à nu, XIII: "Il n'y a de gouvernement raisonnable et assuré que l'aristocratique. Monarchie ou république basées sur la démocratie sont également absurdes et faibles."

L'humiliation du procès des Fleurs, l'incompréhension et les huées du peuple, leur indifférence, ne sont sans doute pas pour rien dans son mépris et sa haine.

(36) Voir "Le Confiteor de l'artiste" dans Le Spleen de Paris, que nous nous permettons de citer une deuxième fois: "L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu".

(37) Le désir est 'infernal' parce qu'il attire et torture l'artiste. Cf. ces vers du "Voyage" qui expriment une idée analogue en se servant eux aussi de l'image solaire:

> Désir, vieil arbre à qui le plaisir sert d'engrais,
> Cependant que grossit et durcit ton écorce,
> Tes branches veulent voir le soleil de plus près.
> (v. 70-72)

La mort s'annonce déjà dans le poème précédent, "La Mort des pauvres", comme"la dernière auberge" pour les aspirations inassouvies:

> C'est la clarté vibrante à notre horizon,
> . . . .
> C'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus.

(38) Baudelaire's Tragic Hero: A Study of the Architecture of "Les Fleurs du Mal", (London: Oxford University Press, 1961), p.112.

(39) Cf. Gérard de Nerval, Aurélia, VI: "Chacun sait que dans les rêves on ne voit jamais le soleil, bien qu'on ait souvent la perception d'une clarté beaucoup plus vive. Les objets et les corps sont lumineux par eux-mêmes."

Conclusion

Nous nous étions proposé, en parcourant l'univers de Baudelaire d'un pôle à l'autre, de suivre une progression logique dans notre voyage sous ces climats intérieurs. Ainsi, d'après notre notion de la progression, commençant notre itinéraire dans les régions les plus ténébreuses de l'esprit baudelairien et balayées le plus souvent par la pluie, nous passerions ensuite aux paysages mornes enveloppés de brume et à la triste scène de la capitale plongée dans un épais brouillard; puis, au fur et à mesure que s'approcherait à l'horizon l'autre pôle de l'âme du poète, les vapeurs se dissiperaient sous l'avance des beaux jours de l'esprit et, emporté par-delà les merveilleuses formes oniriques des nuages, nous déboucherions finalement sur les "champs lumineux et sereins" qui caractérisent le royaume du sublime.

Tel était notre dessein, du moins, et l'ordre dans lequel les quatre phénomènes naturels se présentent dans notre enquête a été déterminé par cette approche. Pourtant, nous n'avions pas tenu compte du caractère dynamique et plurivalent de la symbolique baudelairienne et, dès la préparation du premier chapitre, nous nous sommes aperçu que cette interprétation progressive et bien ordonnée imposerait à ces phénomènes naturels des valeurs trop rigides et compartimentées. Cette interprétation simpliste n'aurait jamais su faire valoir la complexité et la diversité des rôles que Baudelaire accorde à ces phénomènes dans sa poésie et dans son esthétique.

Il est évident qu'on ne peut pas attribuer une valeur négative à



tel ou tel emblème et une valeur positive à tel autre sans risquer de grave erreur. En fait, s'il existe un facteur commun qui relie nos quatre chapitres, c'est bien le fait que chacun des phénomènes de la nature que nous avons examinés a sa place aux deux extrémités de la pensée baudelairienne. La pluie dispense ou l'abattement ou la joie; le brouillard est tantôt un mur infranchissable, tantôt un voile enjoliveur; blanc et volumineux, le nuage symbolise la beauté éphémère et l'imagination poétique; noir et menaçant, il assombrit le paysage; le soleil moqueur plane au-dessus aux heures d'angoisse, tandis que, d'autres fois, il remplit le coeur de chaleur et de lumière. Dès lors, au lieu de parcourir ce monde intérieur d'un bout à l'autre dans l'espace des quatre chapitres, comme il avait été prévu à la genèse de notre thèse, chaque chapitre comprend en petit et à lui seul une vue globale de ce paysage spirituel.

Ce mouvement de pendule entre les pôles opposés de l'esprit de Baudelaire que nous avons observé dans sa manière d'accorder à un seul phénomène des valeurs spirituelles contradictoires ne fait que confirmer ce que d'autres ont déjà constaté: Baudelaire perçoit la réalité par le paradoxe et l'antithèse. Le poète exprime ainsi sa manière de sentir dans Mon Coeur mis à nu, (XL):

> Tout enfant, j'ai senti dans mon coeur deux sentiments contradictoires, l'horreur de la vie et l'extase de la vie.

Spleen et Idéal, Dieu et Satan, le Bien et le Mal, Animalité et Spiritualité, le Naturel et le Surnaturel, ce sont tous des noms allégoriques que Baudelaire emploie pour représenter ses "deux sentiments contradictoires" au niveau esthétique, moral et métaphysique.

Comme semble le confirmer l'article de Grava (voir au chapitre I, note 1), la sémantique des expressions paradoxales dans la poésie baude-

rienne amène à croire que Baudelaire ne considérait pas, d'ailleurs, la réalité comme une dualité composée de deux substances ou de deux forces incompatibles; il la percevait plutôt comme une unité bipolaire, comparable à un champ électromagnétique, dont les deux pôles du Bien et du Mal, du Beau et du Grotesque, de Dieu et de Satan, sont fondus dans la beauté - la "fangeuse grandeur" - de sa poésie. C'est uniquement en fixant dans ses poèmes les images et les emblèmes de ses sentiments contradictoires que Baudelaire peut prendre le recul nécessaire pour atteindre un état de contemplation qui mène finalement à la conciliation des opposés dans l'oeuvre du poème. Etat quasi mystique décrit par Arthur Koestler qui, comme Charles Baudelaire, usait de son art comme d'un moyen d'introspection morale:

> ... il semblait alors que toutes les pensées et toutes les sensations, et jusqu'à la douleur et jusqu'à la joie, n'étaient plus que des raies spectrales du même rayon de lumière, décomposé au prisme de la conscience.(1)

(1) Le Zéro et l'infini (Darkness at Noon), (Paris: Calmann-Lévy, 1945), p.236.

Bibliographie

Baudelaire, Charles. Oeuvres complètes, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Cl. Pichois (Paris: Pléiade, 1961).

Baudelaire, Charles. Les Fleurs du Mal. Les Epaves. Bribes. Poèmes divers. Amoenitates Belgicae, avec une introduction, relevé de notes et variantes par A. Adam (Paris: Garnier, 1960).

Baudelaire, Charles. Les Fleurs du Mal, édition de G. Blin et Cl. Pichois (Paris: Corti, 1968).

Baudelaire, Charles. Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres oeuvres critiques, avec une introduction, relevé de notes et variantes par H. Lemaitre (Paris: Garnier, 1963).

Baudelaire, Charles. Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris), avec introduction, notes bibliographiques et choix de variantes par H. Lemaitre (Paris: Garnier, 1958).

Baudelaire, Charles. Correspondance générale, édition de J. Crépet et Cl. Pichois (Paris: Conard, 1947-1953), 6 volumes.

Baudelaire, Charles. Baudelaire: selected verse, Francis Scarfe, éd. (London: Penguin, 1961).

Aggeler, William. "Baudelaire and Remorse", Modern Language Qtly., vol. 24 (1963), pp.396-408.

Antoine, Gérald. "La Nuit chez Baudelaire", Revue d'histoire littéraire de la France, vol. 67 (1967), pp.375-401.

Austin, Lloyd. L'Univers poétique de Baudelaire: symbolisme et symbolique (Paris: Mercure de France, 1956).

Austin, Lloyd. "Baudelaire et l'énergie spirituelle", Revue des Sciences Humaines, vol. 85 (1957), pp.35-42.

Austin, Lloyd. "Retrouver la vision de l'enfance", Nouvelles Littéraires, 3 juin (1957), p.6.

Bandy, William T. "Les morts, les pauvres morts...", Revue des Sciences Humaines, vol. 127 (1967), pp.477-480.

Bandy, William T. et Cl. Pichois. Baudelaire devant ses Contemporains (Monaco: Ed. du Rocher, 1957).

Blin, Georges. Baudelaire (Paris: Gallimard, 1939).

Blin, Georges. Le Sadisme de Baudelaire (Paris: Corti, 1948).

Bopp, Léon. Psychologie des Fleurs du Mal, 4 tomes (Genève: Droz, 1964-69).



Camus, Albert. L'Etranger (Paris: Gallimard, 1942).

Chadwick. Charles. Symbolism, Critical Idiom Series (London: Methuen, 1971).

Chateaubriand, François-René de. Atala. René. Les Aventures du dernier Abencérage (Paris: Garnier, 1962).

Chérix, Robert-Benoit. Commentaires des Fleurs du Mal, avec introduction, concordances et références, notes et index (Genève: Droz, 2ème éd., 1962).

Eigeldinger, Marc. "La Symbolique solaire dans la poésie de Baudelaire", Revue d'histoire littéraire de la France, vol. 67 (1967), pp.357-374.

Eigeldinger, Marc. "La Symbolique solaire dans l'oeuvre critique de Baudelaire, Etudes Françaises, vol. 3, no.2 (mai 1967), pp.197-214.

Eigeldinger, Marc. "Baudelaire et la conscience de la Mort", Etudes littéraires, vol. I (avril 1968), pp.51-65.

Gautier, Théophile. Mademoiselle de Maupin (Paris: Garnier-Flammarion, 1966).

Grava, Arnolds. "L'Intuition baudelairienne de la réalité bipolaire", Revue des Sciences Humaines, vol. 127 (1967), pp.397-415.

Hérisson, Charles. "Le Voyage de Baudelaire dans l'Inde: histoire d'une légende", Mercure de France, vol. 328, no.1118 (oct. 1956), pp. 273-295.

Hugo, Victor. Cromwell (Paris: Garnier-Flammarion, 1968).

Koestler, Arthur. Le Zéro et l'Infini (Paris: Calmann-Lévy, 1945).

Kremen, Barbara. "Baudelaire, Celestial Décors", Philological Quarterly, vol. 47, no. 2 (1968), pp.237-252.

Laing, Robert. The Divided Self: an existential study in sanity and madness (London: Penguin, 1965).

Lamartine, Alphonse de. Premières Méditations Poétiques (Paris: Hachette, 1924).

Leakey, F.W. Baudelaire and Nature (Manchester: Mach. U.P., 1969).

Mallarmé, Stéphane. Oeuvres complètes, éd. de H. Mondor et G. Jean-Aubry (Paris: Pléiade, 1945).

Mansell-Jones, P. "The Uses of Nature in the Poems of Baudelaire", in Gallica: essays presented to J. Heywood Thomas by Colleagues, Pupils and Friends, éditeurs B. Butler et al. (Cardiff: Univ. of Wales P., 1969).

Mossop, D. Baudelaire's Tragic Hero: A study of the Architecture of Les Fleurs du Mal (Oxford: Oxf. U. P., 1961).

Nerval, Gérard de. Sylvie. Aurélia (Paris: Corti, 1964), R. Jean éditeur.

Peyre, Henri (éditeur). Baudelaire, a collection of critical essays (Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1962).

Peyre, Henri (éditeur). "L'Image du Navire chez Baudelaire", Modern Language Notes, vol. 44 (nov. 1929), pp.447-450.

Pommier, Jean. La Mystique de Baudelaire (réimpression de l'éd. de 1932, Genève: Slatkine, 1967).

Prévost, Jean. Baudelaire (Paris: Mercure de France, 1953).

Raymond, Marcel. De Baudelaire au Surréalisme (Paris: Corrêa, 1933).

Richard, Jean-Pierre. Poésie et profondeur (Paris: Seuil, 1955).

Richter, Bodo L.O. "Baudelaire, poète de l'évasion", Letterature Moderne, vol. 6 (1956), pp.285-301.

Ruff, Marcel. Baudelaire (Paris: Hatier, 1966).

Ruff, Marcel. L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne (Paris: Colin, 1955).

Sartre, Jean-Paul. Baudelaire, avec une introduction par Michel Leiris (Paris: Gallimard, collection 'Idées', 1963).

Starkie, Enid. Baudelaire (London: Faber & Faber, 1957).

Valéry, Paul. Variété II (Paris: Gallimard, 1930).

Vivier, Robert. L'Originalité de Baudelaire (Bruxelles: Académie Royale, éd. révisée, 1952).

Whitlow, James. "The Ship Cycle in Les Fleurs du Mal" in Explorations of Literature, Louisiana State Univ. Series edited by R.M. Reck (Baton Rouge: Louisiana Sta. U.P., 1966), pp.145-153.

Williet, Jean. "Baudelaire et le mythe du Progrès", Revue des Sciences Humaines, vol. 127 (juill.-sept. 1967), pp.417-431.